

prae
sens

ÖSTERREICH-STUDIEN SZEGED



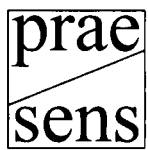
Zsuzsa Bognár

„als Mischprodukt
verrufen“

Der literarische Essay
der Moderne

OK
LW 073

kg



Österreich-Studien Szeged
Herausgegeben von Attila Bombitz und Károly Csúri
Band 13

Zsuzsa Bognár

„als Mischprodukt verrufen“

Der literarische Essay der Moderne

Praesens Verlag

SZTE Klebelsberg Könyvtár



J001145459



SZTE
KLEBELSBERG KÖNYVTÁR
OSZTRÁK
GYŰJTEMÉNYE

Gedruckt mit Förderung der Kulturabteilung der Stadt Wien,
Wissenschafts- und Forschungsförderung



Dieses Buch ist mit finanzieller Unterstützung der
Katholischen Péter-Pázmány-Universität zustande
gekommen. Projektnummer: BTK_KAP_16_SZ_357



PÁZMÁNY PÉTER KATOLIKUS EGYETEM
Biblioteka- és Titkárságtudományi Kar

Lektorat von Attila Bombitz und Matthias Schimmele

© Coverfoto: László Fogarasi

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN: 978-3-7069-0924-2
ISSN 1789-1272

© Praesens Verlag
<http://www.praesens.at>
Wien 2017

Alle Rechte vorbehalten. Rechtsinhaber, die nicht ermittelt werden konnten, werden gebeten, sich an den Verlag zu wenden.

OK 8621

Inhalt

Vorwort	9
---------	---

I. Grundlegung für eine Ästhetik des Essays der Moderne

1. Moderne-Theorien	13
2. Tendenzen im gegenwärtigen Essay-Diskurs	16
3. Die Entstehung des Essays in der frühromantischen Kunstphilosophie	21
4. Ironiekonzepte	26
5. Literaturkritik in der Frühromantik und der Moderne – eine theoretische und historische Problemstellung	30

II. Friedrich Nietzsche: Kunsttheorie im Essay

1. Einführung	37
2. Forschungsansätze	37
3. Ironische Konstruktionen in <i>Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik</i>	44
3.1 Die Bedeutung der ironischen Lesart	44
3.2 Kapitel 1–10.	44
3.3 Kapitel 11–15.	53
3.4 Kapitel 16–25.	58
4. Bilanz	63
5. Eine essayistische Perspektive der Spätzeit	65

III. Hugo von Hofmannsthal: Literaturkritik und/oder Poetologie im Essay

1. Einführung	71
2. Die D'Annunzio-Kritiken	72
2.1 <i>Gabriele D'Annunzio</i> (1893)	73
2.2 <i>Gabriele D'Annunzio</i> (1894)	79
2.3 <i>Der neue Roman von D'Annunzio</i> (1895)	83
2.4 Die Folgen der ironischen Struktur für die kritische Intention	86

3. <i>Poesie und Leben. Aus einem Vortrag</i>	87
3.1 Gattungstheoretische Überlegungen	88
3.2 Die strukturellen Teile der Rede	90
3.2.1 <i>exordium</i>	90
3.2.2 Der rhetorische Höhepunkt der Rede	91
3.2.3 <i>peroratio</i>	92
3.3 Die dekonstruierende Gebärde in <i>Poesie und Leben</i>	93
4. <i>Der Dichter und diese Zeit</i>	94
5. Hofmannsthal und die Essaytradition	97

IV. Georg Lukács: Ästhetische Theorie und Kulturkritik im Essay

1. Einführung	103
2. <i>Die Seele und die Formen</i>	104
2.1 Forschungsansätze	104
2.2 Beeinflussungen	106
2.3 Lukács über die frühromantische Ironie	108
2.4 Ironische Struktur in <i>Die Seele und die Formen</i>	111
2.4.1 Über Wesen und Form des Essays. Ein Brief an Leo Popper	113
2.4.2 Die literaturkritischen Essays	119
2.4.3 <i>Zur romantischen Lebensphilosophie: Novalis</i>	120
2.4.4 <i>Reichtum, Chaos und Form: Ein Zwiegespräch über Lawrence Sterne</i>	124
2.5 Die ironische Haltung als existentielle Position der Moderne	127

V. Robert Musil: Kulturkritik im Essay

1. Einführung	133
1.1 Überblick über die Forschung zum musilschen Essayismus	134
1.2 Musils Essays in der Forschung	137
2. Musil über den Essay	139
2.1 Die theoretischen Schriften	139
2.1.1 Exkurs über Musils geistige Vorbilder	143
2.2 Die Blei-Aufsätze als Metaessays	146
3. Einzelessays von poetologischer Relevanz	151
3.1 Die frühen Kurzeassays	152

3.2 <i>Geist und Erfahrung. Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind</i>	158
4. Essayistische Schreibweise als nicht-ratioödes Verfahren	165

VI. Exkurs: Metaessays

1. Einführung	169
2. Theodor W. Adorno: <i>Der Essay als Form</i>	170
3. Die Form des Essays	173

VII. Ingeborg Bachmann: Poetologie im Essay

1. Einführung	179
2. Die Radio-Essays	180
2.1 Gattungsfragen	180
2.2 <i>Der Mann ohne Eigenschaften</i>	182
2.3 Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins	186
3. <i>Die Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung</i>	189
3.1 Die Redesituation	189
3.2 Die Grundpfeiler der Bachmannschen Poetologie: Erste Vorlesung: <i>Fragen und Scheinfragen</i> ; Fünfte Vorlesung: <i>Literatur als Utopie</i>	191
3.3 Zweite Vorlesung: <i>Über Gedichte</i>	194
3.4 Dritte Vorlesung: <i>Das schreibende Ich</i>	196
3.5 Vierte Vorlesung: <i>Der Umgang mit Namen</i>	198
3.6 Essayismus im universitären Diskurs	200

VIII. Christoph Ransmayr: Essay als narrative Poetologie

1. Einführung	205
2. Poetologisches in Ransmayrs literarischer Prosa	206
2.1 Über den Band <i>Die Verbeugung des Riesen</i>	206
2.2 Die Festrede <i>Die dritte Luft oder Eine Bühne am Meer</i>	209
2.2.1 Funktionsweisen der Erinnerung	210
2.2.2 Erinnerung als Kunstproduzieren	213

2.2.3 <i>Luftburgtheater</i>	214
3. Literarizität im poetologischen Vortrag <i>Unterwegs nach Babylon</i>	216
3.1 Unbestimmbarkeit der Vortagsposition	217
3.2 Strukturelle Äquivalenzen mit der literarischen Prosa	218
3.3 Intertextuelle Bezüge – Ein Exkurs mit Hugo von Hofmannsthal	220
3.3.1. Selbstreferentialität als Sondertyp der Intertextualität	222
3.4 Schlussfolgerung: „Mißtrauen Sie [...] jedem [...]“	223

IX. Schlussworte mit Daniel Kehlmann

1. Kontexte	227
2. Konzepte	229
3. Ausblick: <i>Kommt, Geister</i>	231

X. Literaturverzeichnis

1. Siglen	237
2. Primärliteratur	238
3. Sekundärliteratur	239

Vorwort

Die meisten traditionellen literarischen Gattungen haben im Laufe ihrer Geschichte beträchtliche Veränderungen erfahren. Um dies zu zeigen, reicht es, auf die normativen Festsetzungen der „Dichtkunst“ hinzuweisen, wie sie von Aristoteles in seiner *Poetik* – dem ältesten theoretischen Text, der lange Zeit als unangefochtene Autorität galt – vorgenommen wurden. Manche Kunstformen dieses grundlegenden Werks der europäischen Ästhetik wurden – wie etwa das Epos in Ungarn – spätestens mit dem Einbruch der Moderne auf ewig verabschiedet, und manche wurden – wie etwa das aristotelische Drama durch Brecht – gerade in ihrer ursprünglichen Bestimmung in Frage gestellt.

Im Gegensatz zu solchen klassischen Kategorien der *Poetik* konnten für den Essay nie feste Gattungsvorschriften etabliert werden. Das ist kein Zufall, kann er doch nicht, wie die eben erwähnten Gattungen, auf eine über zweitausendjährige Geschichte zurückblicken. Seine Geburtsstunde fällt – mit den ersten berühmten Essayautoren Michel de Montaigne und Francis Bacon – in die Epoche der philosophiegeschichtlich definierten Neuzeit; als literarische Textsorte verbreitet er sich jedoch erst in der mit dem Ende des 18. Jahrhunderts beginnenden Moderne.

Die vorliegende Monographie setzt sich zum Ziel, den Essay unter ästhetischem Aspekt zu beleuchten und ihn dabei als eigenständiges Genre der Moderne, noch dazu ein modernes Genre par excellence, auszuweisen. Das erste Kapitel hat die Funktion, mit Blick auf seine Verortung in der Moderne die ästhetischen Grundlagen zu klären. Zunächst kommen maßgebende Theoretiker der letzten dreißig Jahre – Niklas Luhmann, Jean-François Lyotard und Wolfgang Iser – zu Wort, und ihre Ansichten zu der Frage, wie die Moderne zu bestimmen sei, werden miteinander verglichen. Daraufhin erfolgt die Anknüpfung an den aktuellen Essay-Diskurs: Nach einem Abriss über die älteren Darstellungen werden neuere Definitionsversuche des Essays besprochen, welche sich an die erwähnten Moderne-Theorien anschließen lassen. Der springende Punkt dabei ist das Problem der Unterscheidung von Essay als Textsorte und Essayismus als denkerische Haltung. Letztere wird im Folgenden in der Auseinandersetzung mit Christoph Ernsts Essay-Monographie herausgearbeitet.

Letztlich wird die eigene Position in der Debatte um den Essay erarbeitet. Eine theoretische Basis bietet dabei das Moderne-Verständnis von Wolfgang Iser, nach dem die Postmoderne nicht einfach eine Ablösung, sondern vielmehr eine Fortsetzung und zuzeiten sogar eine Radikalisierung der Moderne darstellt. Der Essay kann in dieser ästhetisch-philosophischen Perspektive gerade als eine Vorwegnahme der Postmoderne durch die Moderne betrachtet werden, insofern als er – der postmodernen Denkweise ähnlich – das Ideal des Einheitsdenkens verabschiedet und als dessen Konsequenz

Textmerkmale erkennen lässt, welche die Literaturwissenschaft in ihrer Gesamtheit als Spezifika postmoderner Werke ansieht: Offenheit, Fragmentarisiertheit, Mehrdeutigkeit usw. Der Übergangscharakter des deutschsprachigen Essays der Moderne hängt eng mit der ihm eigenen ironischen Struktur zusammen, welche in ihrer Form von der frühromantischen Kunsttheorie geprägt wurde. Diese Erkenntnis bestätigt die Annahme einer ästhetischen Kontinuität, die von der Frühromantik über die Moderne bis zur Postmoderne reicht.

In den Kapiteln II bis VIII werden in chronologischer Reihenfolge relevante literatur- und kulturkritische Schriften, ästhetische Studien und poetologische Texte als Essays gelesen und gedeutet. Alle Autoren – Friedrich Nietzsche, Hugo von Hofmannsthal, der junge Georg Lukács, Robert Musil und Ingeborg Bachmann – sind paradigmatische Gestalten der Moderne. Die Analyse ihrer Werke unter dem Aspekt der ironischen Textgestaltung verfolgt zweierlei Ziele: Gezeigt werden soll zum einen, dass ihre Essays als literarische Texte *par excellence* anzusehen sind, zum anderen, dass dieser Typ des literarischen Essays den Übergang von der Moderne zur Postmoderne markiert, wobei Letztere durch Christoph Ransmayrs Kurzprosa vertreten wird.

Im Kapitel VI wird ein kurzer Exkurs eingefügt, der zwei Metaessays von Lukács und Adorno behandelt. Nicht nur sind diese metatextuell miteinander verknüpft; auch nehmen sie auf die zuvor in dieser Monographie gewonnenen Erkenntnisse Bezug und bestätigen mit ihrer Autorität die Richtigkeit der hier vertretenen Ansicht.

Im Schlusswort werden die ästhetischen Konzepte der behandelten Autoren miteinander verglichen und die intertextuellen Bezüge der analysierten Essays dargestellt. Die so erstellte Verweisstruktur soll bestätigen, dass diese Texte ein eigenes ‚literarisches Netzwerk‘ der Moderne bilden. Das abschließende Kapitel mit der Kurzanalyse von Daniel Kehlmanns Frankfurter Vorlesungen hat die Funktion, den literarischen Essay auch als relevante Textsorte der Postmoderne auszuweisen.

I. Grundlegung für eine Ästhetik des Essays der Moderne

1. Moderne-Theorien

Auf den aristotelischen Begriff der *mimesis* greift der Systemtheoretiker Niklas Luhmann zurück, wenn er die traditionelle Kunst, von der Moderne abgrenzend, mit Beharren auf Imitation kennzeichnet.¹ Dieses, mit seiner Terminologie als „Beobachtung erster Ordnung“ erfasste Konzept wird nach Luhmann im 18. Jahrhundert von der „Beobachtung zweiter Ordnung“ abgelöst, worunter er eine Konzentration auf das „Hergestelltsein“ des Kunstwerks versteht.² Während die auf Imitation beruhende Kunst die Natur unmittelbar und unreflektiert wiedergab, wird bei der Beobachtung zweiter Ordnung nicht nur die Natur beobachtet, sondern auch der Vorgang des Beobachtens selbst. Somit wird zwischen beiden Operationen eine Grenze gezogen und aus ihrer Unterscheidung erfolgt eine wichtige Akzentverlagerung. Wenn sich beim früheren Kunstschaffen das Interesse auf das Was der Darstellung richtete, rückt seit dem 18. Jahrhundert das Wie, die Art und Weise, die ästhetische Seite der Kunstproduktion ins Vorfeld.

Wolfgang Iser nimmt eine differenziertere Periodisierung vor, indem bei ihm die einzelnen Hauptströmungen jeweils einer Zweiteilung unterzogen werden. Die frühere Zeitstufe beharrt dabei noch auf dem Leitgedanken der vorherigen Strömung, während die spätere diesen Gedanken bereits als problematisch konfiguriert. So ver helfe die frühe Moderne nach Iser bestimmte Einheitskonzeptionen der vorangehenden Neuzeit, wie Vernunft- und Fortschrittsgläubigkeit, zum Siege, während sich die Spätmoderne denen entgegensetze, den Verlust der Ganzheit signalisiere und gleichzeitig auch be-trauere. Dies sollte jedoch nicht bedeuten, dass die einzelnen Phasen völlig homogen funktionieren könnten. Wie Iser sagt, ist z. B.

[...] die jüngere Moderne als jene ambivalente Phase zu erkennen, in der die Ansätze und Motive, die der Dialektik der Totalisierung zu entgegen glauben, zwar allesamt vorhanden, aber noch nicht Allgemeingut und nicht prinzipiell genug gefaßt waren, um Rückfälle auszuschließen oder ihnen erfolgreich entgegenwirken zu können.³

In diesem Sinne grenzt sich erst die Spätmoderne entschlossen von den totalitaristischen Vorstellungen der Neuzeit ab, wenn sie das Vielheitsdenken bevorzugt. Die Tatsache, dass die Moderne die Unumgänglichkeit der Pluralität anerkennt, bedeutet jedoch bei Weitem nicht, dass sie die Loslösung von den früheren Leitprinzipien leichten Herzens ertragen könnte; erst die Postmoderne wird fähig sein, sich ohne Nostalgie nach dem

1 Luhmann, Niklas: Die Beobachtung erster und die Beobachtung zweiter Ordnung. In: Ders.: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 92–164, hier S. 75.

2 Ebd., S. 112.

3 Iser, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. 6. Aufl. Berlin: Akademie Verlag 2002, S. 181.

Monopol der Ganzheit dem Pluralitätsdenken hinzugeben. Indem sie die Vielfalt positiv als Unbeschränktheit der Möglichkeiten annimmt, ist die Postmoderne aber schon optimistisch und zukunftsfreudig.

Mit diesem Entwicklungsgang, der hier nur skizzenhaft rekapituliert werden konnte, versucht Wolfgang Welsch – auf den Spuren des französischen Philosophen Jean-François Lyotard⁴ – die Kontinuität zwischen Moderne und Postmoderne aufzuweisen. Worauf dabei Welsch eigentlich ankommt, ist, dass die Postmoderne nichts anderes sei als die Vollentfaltung und Radikalisierung der Kontingenzen der Spätmoderne. In diesem Punkt trennen sich die Theorien von Lyotard und Welsch. Während der Erstere die Postmoderne letzten Endes als eine Überwindung der Moderne auffasst und daher an der Konzeption der Vielheit strikt festhält, versucht der Letztere auch für die Postmoderne die Idee der Ganzheit zu retten, womit er doch Einiges von der Position der Moderne aufbewahrt. Konsequenterweise grenzt sich daher Welsch am Ende seines Buches *Unsere postmoderne Moderne*, auf den Vernunftdiskurs der 80-er Jahre ausblickend, von der französischen Philosophie der Gegenwart ab:

Der Streit zwischen Modernisten und Postmodernisten ist ein Streit um die Vernunft. [...]

Der Streit geht im Grunde ausschließlich darum, ob jenseits der Vielheit auch noch eine Einheitsform der Vernunfttypen zu fassen ist, und wenn ja, welche. [...] Der in den letzten Jahren viel beredete deutsch-französische Dissens dreht sich im Grunde um nichts anderes als um diese Frage und wäre durch ihre Lösung zu überwinden.

Philosophisch ist klar, daß die These reiner Vielfalt nicht zu halten ist [...] Die Aufgabe ist eine Einheitsform zu finden, die nicht bloß formale Gemeinsamkeiten zwischen Vernunftformen verständlich, sondern eine materiale Kooperation ihrer möglich macht, ohne andererseits der konventionellen Dialektik der Einheit – der Sistierung des Vielen, um dessen Produktivität es doch ginge – zu verfallen.⁵

Eine solche Einheitsform meint Welsch durch sein Konzept der transversalen Vernunft anzubieten. Ihre Idee taucht bereits in seinem *Moderne*-Buch auf; die vollständige, weitreichende Erarbeitung des Konzepts findet man in dem neun Jahre später erschienenen Werk *Vernunft*, das zugleich eine „zeitgenössische Vernunftkritik“ unternimmt.⁶

Wie das *Moderne*-Buch in vieler Hinsicht auf Lyotards Monographie *Das Postmoderne Wissen* zurückging, so kann man die *Vernunft* als eine Fortsetzung der Diskussion mit dem französischen Philosophen, insbesondere mit dessen Hauptwerk *Der Widerstreit*, lesen. Lyotard nennt darin Widerstreit einen Streitfall, in dem die Diskussionspartner, welche in ihrem eigenen Interessenkreis befangen sind, einander gegenüber diverse Argumentationssysteme anwenden, wodurch ein Konsens von vornherein ausge-

4 Lyotard, Jean-François: *Das postmoderne Wissen: ein Bericht*. Aus dem Französischen von Otto Pfersmann. 4. Aufl. Wien: Passagen 1999

5 Welsch 2002, S. 274f.

6 Welsch, Wolfgang: *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996

geschlossen ist – ganz im Sinne seiner Überzeugung von dem Vorherrschen der Pluralität in der Postmoderne. Den Widerstreit erklärt Lyotard für alle Bereiche des menschlichen Lebens – von der tagtäglichen Debatte bis zur Politik und Historie – für gültig. Nicht einmal Verkettungen oder Übergänge zwischen den Argumentationsweisen können nach ihm hilfreich sein, Verkettungen seien gerade dazu da, „zu einer Art Sieg der einen über die anderen“ zu führen.⁷

Nach Welsch sei dieses Beharren Lyotards auf dem Prinzip der Heterogenität zwar folgerichtig, aber letzten Endes unhaltbar und lasse sich von den durch Lyotard als Autorität herbeizitierten Klassikern der Philosophie auch nicht rechtfertigen. Welsch behauptet, Lyotards Abwehr eines jeden Zentrums komme daher, dass der französische Philosoph „hinter der Fassade der Einheit stets neue Herrschaftsstrategien und Keime von Terror [vermutet].“⁸ Als Alternative stellt Welsch sein Konzept der transversalen Vernunft dar, dass im Gegensatz zu dem Lyotards gerade „Übergänge zwischen Heterogenem vollzieht – so aber, dass diese Übergänge die Heterogenität nicht tilgen, sondern allererst in der rechten Weise zur Darstellung bringen“.⁹

Die Leistung der transversalen Vernunft sei nicht, die Gegenseitigkeiten zu eliminieren oder in einer Synthese aufzulösen, sondern in einem dialektischen Prozess auszutragen und zu klären. Statt einer Synthese bleibt die Idee des Ganzen aufrechterhalten – aber als reine Idee, „jenseits der Darstellbarkeit“.¹⁰

Zwar wird das Welsche Konzept der transversalen Vernunft von Manchen für idealistisch, für einen Rückschritt im Vergleich zu Lyotards postmoderner Strenge gehalten, es ist offensichtlich, dass sich darin die Bestrebung der heutigen Philosophie nach Wiedergewinnung der Chance auf sinnvolle Kommunikation äußert.

Zusammenfassend kann man behaupten, dass nach den drei Theorien, die hier kurz besprochen wurden, für die Moderne eine kritische Haltung den dominanten weltanschaulichen und/oder ästhetischen Positionen der Neuzeit gegenüber charakteristisch ist. Das früher Selbstverständliche wird aber in der Moderne nicht einfach eliminiert oder abgelöst, sondern zunächst als problematisch hingestellt, seine Gültigkeit durch die Konfrontation mit Gegenkonzepten erprobt. Wird dieser Reflexionsprozess im Hinblick auf die neuen Alternativen ausgetragen, so kann aus der Konstellation der Essay hervorgehen.

7 Lyotard, Jean-François: Der Widerstreit. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. 2. korr. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag 1989, S. 227.

8 Welsch 1996, S. 304.

9 Ebd, S. 752.

10 Ebd, S. 941.

2. Tendenzen im gegenwärtigen Essay-Diskurs

Man kann behaupten, in Bezug auf den Essay gibt es jedoch in der Literaturwissenschaft bloß hinsichtlich seines Ursprungs einen Konsens – durchgängig wird Michel de Montaigne sein erster Vertreter genannt. Das Problem aber, welche Kriterien ein Text erfüllen soll, um als Essay zu gelten, ist bis heute ungelöst. Gewöhnlich trifft man in diesem Zusammenhang auf solche vagen Formulierungen, welche seinen Platz irgendwo zwischen Kunst und Wissenschaft zu bestimmen versuchen, das Verhältnis des Essays zu den beiden genuin unterschiedlichen geistigen Bereichen wird jedoch nur selten thematisiert und schon gar nicht präzisiert. Üblicherweise wird der Essay, wie selbstverständlich, von der Literaturwissenschaft vereinnahmt, obwohl seine Einordnung unter die literarischen Gattungen aus rein methodologischen Gründen unausführbar scheint, allein deshalb, weil sich der Essay jeder klassifikatorischen Absicht widersetzt. Typische Gattungsmerkmale lassen sich an ihm nicht erkennen, gerade die Unbestimmbarkeit ist sein Kuriosum. Bedenkenlos wurden seit dem Erscheinen von Montaignes Versuchen kürzere, meistens nichtfiktionale Prosawerke mit anspruchsvoller Textgestaltung mit der Etikette des Essays versehen. Dieses Ausbleiben ernsthafter Bemühungen um eine präzise Abgrenzung essayistischer Texte hat in der Forschung zu einer prekären Situation geführt. Die Monographie von Ludwig Rohner aus dem Jahre 1966, welche in dieser Hinsicht Jahrzehnte lang als Basiswerk der Literaturwissenschaft galt, leidet in Ermangelung der Beschränkung des Materials an der Überfülle der Texte und kann das eigentliche Ziel, das Erfassen und sachgerechtes Bearbeiten des Phänomens Essay nicht erfüllen.¹¹ Bezeichnenderweise charakterisiert Christian Schärf, ein Vertreter der neueren Forschung dieses Unternehmen als „ein Werk, das als Höhepunkt philologischer Beflissenheit bezüglich des Essays gelten kann und das in einer Orgie von Zitaten die Vorstellung dessen, was denn nun ein Essay sei, vollständig verwirrt“.¹²

Gegenüber der uferlosen Erweiterung des Begriffs plädiert Schärf für die methodologische Notwendigkeit der Einengung, und zwar unter der Berücksichtigung der „menschlichen Dimension“, was nach ihm unerlässlich sei.¹³ Er versteht darunter die Fokussierung auf die Grundhaltung des modernen Menschen, seinen Skeptizismus, mit dem Nietzscheschen Terminus „Perspektivismus“, der den Menschen ständig auf die Suche nach der Wahrheit treibt und währenddessen nie zu einem Ruhepunkt kommen lässt. Als etwas Vorbildliches zitiert er dazu die Formulierung von Adorno: „Er [der

11 Vgl. Rohner, Ludwig: Der deutsche Essay. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer literarischen Gattung. Berlin: Neuwied 1966

12 Schärf, Christian: Geschichte des Essays von Montaigne bis Adorno. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999, S. 14.

13 Ebd., S. 25.

Essay, Zs. B.] trägt dem Bewußtsein der Nichtidentität Rechnung, ohne es auch nur auszusprechen; radikal im Nichtradikalismus, in der Enthaltung vor jeder Reduktion auf ein Prinzip, im Akzentuieren des Partiellen, gegenüber der Totale.“¹⁴

Die Unruhe des neuzeitlichen Geistes müsse nach Schärf sowieso nicht einzig und allein dem Essay zugeschrieben werden; diese fundamentale kritische Einstellung könne als Essayismus auch in anderen Gattungen zum Ausdruck kommen, siehe Musils *Mann ohne Eigenschaften*. Schärf bleibt jedoch in seiner historischen Darstellung des Essays nicht immer diesem selbstgesetzten Prinzip der Offenheit treu. An manchen Stellen wird sein Verfahren inkonsequent, insofern er in seine Untersuchung auch die so genannten kulturkonservativen Aufsätze von etwa Kassner, Pannwitz oder Hofmannsthal ohne Weiteres integriert, denen er jedoch die vorhin als essayspezifisch bezeichnete Flexibilität absprechen muss.

Immerhin weist Schärf's Darstellung symptomatisch auf die vielfältigen Tendenzen der Essayforschung der letzten 20 Jahre hin. Manche klassifikatorischen Bestrebungen fordern eine Fülle von Merkmalen bei der Gattungsbestimmung ein,¹⁵ andere Versuche konzentrieren sich auf das Essayistische als Erkenntnismodus und Gestaltungsprinzip,¹⁶ wobei eben die Besonderheit der Textsorte Essay unberücksichtigt bleibt, insofern als die Beschäftigung mit dem Themenkomplex zugunsten des Essayismus ausgeführt wird. Der Grund dafür ist, dass dieser als übergreifendes Phänomen geeignet zu sein scheint, auch gegenwärtige, ganz aktuelle Paradigmen anzusprechen.

In den aktuellen Arbeiten der Essayforschung wird das Element der Interdiskursivität als grundlegendes Merkmal des Essays ausgewiesen, wodurch die „gleichzeitige Teilhabe an Wissenschaft und Kunst“ wieder in den Mittelpunkt gestellt wird.¹⁷ Daneben richtet die heutige Essayforschung ihr Augenmerk auf das essayistische Subjekt und präferiert solche Texte, in denen der Subjektposition eine besondere Wichtigkeit zukommt, wie es der Dialog-, Brief- oder Monologessay sind. Diese Typen vertreten gleichzeitig literarische Randerscheinungen, so ist es nicht verwunderlich, dass die Essayforschung beginnt, sich für die Techniken der „Poetisierung des Essays“ zu interessieren. Birgit

14 Adorno, Theodor W.: Der Essay als Form. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 9–33, hier S. 17.

15 Vgl. Pfammatter, René: *Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform*. Hamburg: Kovač 2002. Der Verfasser gibt in seiner Monographie ein ziemlich kompliziertes Beziehungssystem von zehn verbindlichen Hauptbedingungen und zahlreichen weiteren untergeordneten Nebenbedingungen für die Gattung Essay an.

16 Siehe Wolfgang Müller-Funks Darstellung in seinem Buch *Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus*. Berlin: Akademie Verlag 1995

17 Hahne, Nina: *Essayistik als Selbsttechnik. Wahrheitspraxis im Zeitalter der Aufklärung*. Berlin / Boston: de Gruyter 2015, S. 25. Vgl. noch: Parr, Rolf: „Sowohl als auch“ und „weder noch“. Zum interdiskursiven Status des Essays. In: Braungart, Wolfgang / Kauffmann, Kai (Hg.): *Essayismus um 1900*. Heidelberg 2006, S. 1–14.

Nübel stellte in ihrer Musil-Monographie 2006 fest: „Neure Untersuchungen zum Essay vernachlässigen vielfach die literaturwissenschaftlichen Methoden der konkreten Textanalyse und sind eher literaturtheoretisch und philosophisch ausgerichtet“.¹⁸ Diesem Desiderat begegnet Simon Janders Monographie 2008, die solche essayistischen Texte unter die Lupe nimmt, welche den par excellence literarischen Werken ähnlich als fiktional gelten. Janders legt den Akzent auf ihre philologisch präzise Analyse, wenn er als ersten unhintergehbaren methodologischen Schritt das Nachvollziehen der „Personalisierung von Reflexion“ auf den verschiedenen Gestaltungsebenen des Textes von der sprachlichen bis zur poetisch-bildlichen, angibt.¹⁹ Den zweiten Schritt bestimmt er als „historische Kontextualisierung“ des Essays, insofern dieser auch im Hinblick auf den zeitgenössischen Essaydiskurs untersucht werden soll.²⁰

Peter V. Žima, dessen diesbezügliche Arbeit als eine der letzten Essaymonographien gilt, geht ebenfalls von der Subjektkonstitution im Essay aus. Laut Žima gehört zum Wesen dieser Textsorte kontrahärente Meinungen anzuführen, weshalb er den Essay mit einem dialogischen Charakter auszeichnet bzw. er rekurriert in den Textanalysen auf das Dialogische als eigenständiges Gattungsmerkmal. Dabei hält er das „theoretische Potential“ des Essays im Blick, wodurch sich seine Monographie an die theoretisch-philosophische Strömung der Essayforschung anschließt.²¹

Indem sich die Literaturwissenschaft um die Erfassung des Essays bemüht, stößt sie immer wieder auf eine bestimmte Denkhaltung, die essayistisch genannt wird; gleichzeitig verstärkt sich die Tendenz, das Phänomen des Essayismus lieber anderen Textsorten der Moderne zuzuerkennen, bzw. ohne Gattungsbezogenheit zu gebrauchen. Unter den Versuchen für die Auseinanderhaltung von Essay und Essayismus stellt die Monographie von Christoph Ernst ein vielversprechendes Beispiel dar.²² Bei der Vorstellung der für den Essayismus plädierenden Zugangsweise stütze ich mich vorrangig auf seine Theorie, weil diese in mehreren Punkten mit meiner eigenen Auffassung übereinstimmt und ihre kritische Darstellung der Klärung meiner Position in der Essaydebatte beihelfen kann.

Ernsts Versuch besteht darin, bei der Bestimmung des Essayismus zunächst den sogenannten literaturästhetischen Diskurs über den Essay von Bacon bis Adorno zu rekonstruieren, um danach anhand von Erörterungen von Luhmann bis Lyotard eine Theorie

18 Nübel, Birgit: Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne. Berlin / New York: de Gruyter 2006, S. 24.

19 Jander, Simon: Essay / Essayismus. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008, S. 30f.

20 Ebd., S. 43f.

21 Žima, Peter V.: Essay, Essayismus: zum theoretischen Potenzial des Essays – von Montaigne bis zur Postmoderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012

22 Ernst, Christoph: Essayistische Medienreflexionen. Die Idee des Essayismus und die Frage der Medien. Bielefeld: transcript Verlag 2005

des Essayismus zu erarbeiten. Den Anfang markiert in seiner Darstellung Bacon mit seinem Essay als Experiment, mit Montaigne kommt dann dem literaturästhetischen Diskurs ein neuer Zug durch die „literarische Skepsis“ hinzu, die sich dann als Leitgedanke der späteren Ausführungen erweist. In der essaygeschichtlichen Analyse wird von Christoph Ernst als Schlegels Beitrag das Konzept der Ironie und Transzendentalpoesie herausgestellt; schließlich wird die Erarbeitung der historischen Grundlagen des Essayismus im Zeichen des Perspektivismus von Nietzsche abgeschlossen.

Der literaturästhetische Diskurs über den Essay bringt, so Ernst, nach 1900 nicht viel Neues. Lukács lehnt sich bei seiner Bestimmung des Essays im Wesentlichen an Schlegel an, bzw. wird von ihm die Metapher vom Essay als „Versuch“ verwendet, die Ernst allerdings mit der für ihn als viel nützlicher erscheinenden Metapher vom Essay als Experiment in Beziehung bringt; genauso stellt Ernst auch bei Adorno heraus, dass dieser sein Essayverständnis „vor dem Hintergrund der Metapher vom Essay als Experiment entfaltet“.²³

Zum Baconschen Experimentbegriff wird jedoch ein Unterschied erstellt, insofern für Ernst im Sinne Luhmanns sich das Experiment in dem modernen Essay verdoppelt. Er begreift diese Metapher vom Essay als Experiment im Experimentellen, wodurch letzten Endes die Darstellungsproblematik, das Unumgängliche des rhetorischen Effekts am stärksten akzentuiert wird. Die theoretische Darlegung mündet in die Explikation der dem Essayismus zugrunde liegenden Darstellungsweise. Essayistisches Schreiben hat nach Ernst eine Abweichung, eine Differenz von dem herrschenden Diskurs des Textes zur Folge. Salopp ausgedrückt: Was essayistische Texte aussagen, steht im Widerspruch dazu, wie sie es tun. Mit der Luhmannschen Terminologie formuliert: „Essayistisches ist etwas, das sich relativ zu einem bestehenden Diskurs und seinen Verfahrensweisen formuliert.“²⁴

Was bei Montaigne literarische Skepsis hieß, heißt hier Differenz, und wenn wir schließlich und endlich die mit hohem theoretischem Aufwand erstellte essayistische Konfiguration kurz zusammenfassen wollen, können wir mit Ernsts Worten behaupten: Das Wesen des Essayistischen ist Differenz „in Darstellung an Darstellung“.²⁵

Auch wenn in dieser Theorie des Essayismus „Differenz“ als Schlüsselwort verwendet wird, kann man nicht sagen, dass der Verfasser die Grundidee *Des Widerstreits* konsequent fortsetzen würde. Hält nämlich Lyotard an der unheilvollen Heterogenität der Diskursarten fest, behauptet Ernst, dass die Abweichung nur eine „relative“ ist. Sie wirke allein auf der Ebene der Darstellung und sei daher nicht geeignet, die Ordnung des zugrunde liegenden Diskurses zu durchbrechen. Wie es

23 Ebd, S. 158.

24 Ebd, S.162.

25 Ebd, S. 160.

Ernst in Übereinstimmung mit der Essayphilologie, die er übrigens für die eigene Essayismus-Theorie als für unbefugt erklärt, aussagt: „[...] Essayistisches habe eine konservative Seite“.²⁶

Nach Ernst trennen sich die Wege zwischen Essay und Essayismus bei dem Punkt, dass Ersterer Differenzen zwischen Diskursen innerhalb eines Textes höchstens thematisch erfasst, zum Beispiel, dass ein Essay den Gegensatz zwischen philosophischer und literarischer Fragestellung in Bezug auf denselben Gegenstand als problematisch beschreibt und auf diesen Widerspruch innerhalb eines Diskurses fokussiert bzw. diesen beibehält. Essayismus macht dagegen den Widerspruch zwischen verschiedenen Diskursarten, so zwischen Philosophie und Literatur auf der Darstellungsebene des Textes transparent, sodass eventuell Textstrategien der Philosophie in Essays über die Literatur eingeschrieben werden, ohne dabei durch den Einbruch des fremden Diskurses das primär Literarische angetastet worden wäre. Ernst meint in dieser Auffassung des Essayismus Lyotard zu folgen, während er seine Erörterungen auf die Beglaubigungsstrategien des essayistischen Textes dessen eigenen Diskurs betreffend hinauslaufen lässt:

Einzig auf den *Widerstreit* kommt es an, der auf der Darstellungsebene objektiviert wird. Die methodische Dimension des Essayismus ist deshalb die, dass die Reflexion im Essayistischen eine Reflexion auf die Möglichkeit von Darstellung ist, indem die Entscheidung über die (notwendige) Darstellung (und alle folgenden Differenzierungen) befragt wird.²⁷

Der Widerstreit scheint demzufolge für Ernst geeignet zu sein, zur „Grundlage einer solchen Theorie des Essayismus“ zu dienen.²⁸ Und obwohl der Essayismus nach ihm keine Bedingung für den Essay abgebe, kann es ihn paradoxerweise nicht in Verlegenheit bringen, dass *Der Widerstreit* nach dem Verfasser, Lyotard selbst, „einer gebrochenen Form von Essay“ entspreche.²⁹

Diese terminologische Unebenheit weist darauf hin, dass es fragwürdig erscheint, Essay und Essayismus rigoros voneinander zu trennen, bzw. den Letzteren ausschließlich als eine Frage des Wie zu bestimmen. Als Beispiel dafür kann man Musils Werk *Der Mann ohne Eigenschaften* herbeirufen, der in der Fachliteratur generell als *der* essayistische Roman bezeichnet wird. Bei diesem Werk ist es eindeutig, dass sich der vorhin als Kriterium des Essayismus ausgewiesene „Widerstreit“ nicht allein auf der Darstellungsebene meldet; „Differenzen“ auf der Handlungsebene als ständige Relativierungen dessen, was einmal schon gesagt und getan wurde, sind genauso maßgebend

26 Ebd., S. 163.

27 Ebd., S. 177.

28 Ebd., S. 179.

29 Lyotard 1989, S. 13.

für den Essayismus des Musilschen Romans wie das Aufeinandertreffen von verschiedenen Diskursarten.³⁰

Andererseits können viele Essays der Moderne der von Ernst gegebenen Definition des Essayismus vollständig entsprechen, um nur einige, wirklich klassisch gewordene zu erwähnen, *Die Geburt der Tragödie* von Nietzsche, den Chandos-Brief von Hofmannsthal, den Essayband *Die Seele und die Formen* von Georg Lukács usw., insofern auch in diesen Texten Narratives und Theoretisches, also verschiedene Diskursarten auf vielerlei Art und Weise ineinanderspielen. Etwas ganz Ähnliches passiert ebenfalls in der Literaturkritik, die – wie es die Dekonstruktion bewiesen hat – sich aus der Spannung zwischen dem fremden Werk und den eigenen kritischen Maßstäben ihres Verfassers nährt und wie unbewusst den Diskurs des zu kritisierenden Werkes wiedereinschreibt.³¹

3. Die Entstehung des Essays in der frühromantischen Kunstphilosophie

Ernsts Essay-Theorie liegen verschiedene Praktiken des Skeptizismus von der philosophischen Skepsis der Pyrrhoner bis zu deren Rezeption und literarische Umgestaltung bei Montaigne zugrunde.³² Nach seinem Gedankengang ist die letzte Konsequenz, der „Sinn“ des Essayismus die Konstruierung von Diskursen, somit die Verfestigung der Grenze zwischen diversen Diskursarten. Demgegenüber möchte ich den Essayismus als positive Einstellung, als „suchendes Denken“ apostrophieren, wenn er im Folgenden mit der spezifischen modernen Erfahrungsweise in Zusammenhang gebracht wird. Dabei werde ich mich an die Welsche Einstufung der Spätmoderne und deren Auslegung, wie es im Kapitel *I. Moderne-Theorien* ausgeführt wurde, beziehen.

In der Spätmoderne beginnt nach Welsch die Verabschiedung des früheren Einheitsdenkens und die Hinwendung zu Vielheitskonzeptionen, was sich vollständig erst später, in der Postmoderne entfaltet. Der Essay und der ihm zugrunde liegende Essayismus

30 Müller-Funk versteht unter Essayismus in Bezug auf den Roman „einen kompromißlosen Experimentalismus“ seitens des Protagonisten. Müller-Funk 1995, S. 13.

31 „Ein literarischer Text ist kein phänomenales Ereignis, das irgendeine Form von positiver Existenz besäße, weder als natürliches Faktum noch als Tätigkeit des Geistes. Er führt zu keiner ihn transzendierenden Wahrnehmung, Anschauung oder Erkenntnis, sondern bietet sich einem Verstehen an, das immanent bleiben muß, da der Text das Problem seiner Verständlichkeit allein im Rahmen der vom Text selbst gesteckten Bedingungen aufwirft. In dieser Hinsicht bleibt jeder Diskurs über Literatur notwendigerweise der Immanenz verhaftet.“ de Man, Paul: *Die Rhetorik der Blindheit: Jacques Derridas Rousseauinterpretation*. In: Ders.: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Aus dem Englischen von Jürgen Blasius. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 185–230, hier S. 190.

32 Ernst 2005, S. 3034.

sind solche Denkkeime der Postmoderne in der Moderne, die aus diesen Bestrebungen geboren wurden. Entstanden sind beide in der frühromantischen Kunsttheorie, in einem solchen geistesgeschichtlichen Augenblick, in dem die Philosophie als reines Systemdenken die Zweifel des Individuums nicht mehr ergiebig beseitigen konnte, bzw. die normative Poetik der Aufklärung der Kreativität des Künstlers nicht genug Freiraum sicherte. Wie Walter Benjamin sagte:

Die Form galt ihnen [den Frühromantikern, Zs. B.] weder selbst als Regel noch auch als abhängig von Regeln [...] Jede Form als solche gilt als eine eigentümliche Modifikation der Selbstbegrenzung, der Reflexion, einer andern Rechtfertigung bedarf sie nicht, weil sie nicht Mittel zur Darstellung eines Inhalts ist.³³

Anette Simonis bestreitet in ihrer repräsentativen Monographie über die ästhetizistische Literatur der Jahrhundertwende, dass hinsichtlich ästhetischer Theorie und Praxis die Frühromantik mit der literarischen Moderne verwandt ist; sie operiert dabei mit den Kategorien von Niklas Luhmann.³⁴ Wie bereits erwähnt wurde, erfolgt nach Luhmann die Einstellung auf ein Beobachten zweiter Ordnung im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts, wenn sich in der Kunst die Betonung von dem Prinzip der Imitation/Mimesis auf das der Gestaltungsmöglichkeiten/Darstellungsweise verlagert. Demgegenüber vertritt Simonis die Meinung, dieser Wechsel sei später, um die Mitte des 19. Jahrhunderts bzw. um die Jahrhundertwende, vor sich gegangen. Erst durch die Vertreter der ästhetizistischen Kunst seien die Operationen zweiter Ordnung dermaßen verbreitet worden, dass sie zum künstlerischen Programm avancierten. Darüber hinaus könne man dessen gewahr werden, dass „eben jener neuartige, in mancher Hinsicht erstaunliche Sachverhalt [...] in den poetischen Texten auch *selbstreflexiv beschrieben und erörtert*“ wird.³⁵

Frühromantik und fin de siècle werden von Simonis nicht nur im Bereich der künstlerischen Praxis, sondern auch in dem der Kunsttheorie und Kunstkritik voneinander abgegrenzt.³⁶ Sie behauptet, um die Jahrhundertwende bestehe eine neue, von dem frühromantischen Konzept offensichtlich abweichende Auffassung von der Literaturkritik. Sie bestimmt die Differenz zu dem früheren Kritikbegriff – wobei sie allerdings Schle-

33 Benjamin, Walter: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. In: Ders.: Abhandlungen. Gesammelte Schriften I. 1. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 7–122, hier S.76.

34 Luhmann 1997, S. 103.

35 Simonis, Anette: Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabischen und hermeneutischen Kommunikation der Moderne. Tübingen: Max Niemeyer 2000, S. 173.

36 „Die [...] ‚intertextuelle‘ Offenheit der symbolistischen Schreibhaltung führt im ausgehenden 19. Jahrhundert ferner zur Ausbildung eines eigenen Genres, das in der ästhetizistischen Epochenströmung einzigartig ist, einer speziellen Form des kunsttheoretischen Essays, die weder als ‚Kritik‘ im Sinne Friedrich Schlegels oder Walter Benjamins aufgefaßt werden kann, noch erreicht sie das Niveau der kunstphilosophischen Abhandlung.“ Ebd., S. 229.

gel mit Lessing auf einen Nenner bringt –, in der „fast völligen Aussparung polemischer Tendenzen“ und hält an Stelle dieser die schöpferische Aneignung des Primärtextes und die Identifizierung mit demselben für die zeittypischen Verhaltensmuster des modernen Kritikers.³⁷

Diesen letzten Feststellungen kann man tatsächlich zustimmen, die generelle Abhebung des Ästhetizismus der Jahrhundertwende auf Grund der Luhmannschen Klassifizierung scheint aber fragwürdig zu sein. Sie impliziert nämlich die Behauptung, das Beobachten zweiter Ordnung, also das Problematisieren der direkten Wahrnehmung durch das Kunstwerk, werde vor dem Ästhetizismus kaum in den Vordergrund gerückt, was mit dem Hinweis auf das literaturtheoretische Konzept von Friedrich Schlegel widerlegt werden muss. In dem vorhin zitierten berühmten 116. Athäneums-Fragment heißt es über die romantische Poesie:

Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehr Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang. [...] Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann sie am meisten zwischen dem Dargestellten und Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.³⁸

Nicht nur dieses Fragment, sondern eine überwiegende Mehrzahl der verschiedensten Äußerungen und zudem auch die literarische Produktion bezeugen, dass das frühromantische Literaturkonzept ohne das Phänomen der Reflexion unvorstellbar ist: Reflektiert wird über die Kunst und die Theorie der Kunst, auch in dem Kunstwerk selbst, bis hin zur Reflexion über die Reflexion. Walter Benjamin geht es in seiner berühmten Abhandlung über die frühromantische Kunstkritik darum, darzustellen, „welche Tragweite die Auffassung der Kunst als eines Reflexionsmediums für die Erkenntnis ihrer Idee und ihrer Gebilde sowie für die Theorie dieser Erkenntnis hat“.³⁹ Wenn Kunst als Reflexionsmedium apostrophiert wird, bedeutet die Untrennbarkeit von Kunst, Reflexion und Kunsttheorie, was der Idee der Selbstbezüglichkeit der Kunst, wie sie durch den Ästhetizismus verkündet wird, entspricht. Die Kunstkritik sei nach Schlegel eine Steigerung der im Werk schlummernden Möglichkeiten, „die Potenzierung der Reflexion im Werk“ auf seine Vollendung hin, die nur an die Idee der Kunst gemessen werden kann.⁴⁰ Die-

37 Ebd., S. 230.

38 Schlegel, Friedrich: Kritische Ausgabe der Werke. Hg. von Ernst Behler unter Mitarbeit von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. München / Paderborn / Wien / Zürich: Ferdinand Schöningh 1967 (Im Weiteren KFSA), S. 182f.

39 Benjamin 1991, S. 62.

40 Ebd., S. 68.

se Aussage impliziert freilich, dass die Kunstkritik genauso wenig wie das einzelne Kunstwerk diese absolute Idee verwirklichen kann, beide seien „Reflexionsstufen“ auf „ein ewig nur werdendes, nie vollendetes“ Ziel hin.⁴¹ Der andauernde Rückbezug auf die eigene Darstellung, die Reflexion ist diejenige Geste, die nach Schlegel die moderne Poesie vor allem auszeichnet, und tatsächlich wird diese Kategorie in den meisten Moderne-Interpretationen bis heute in den Mittelpunkt gestellt; man sollte in dieser Hinsicht gerade Luhmanns Konzept von dem Vorherrschen der Beobachtung zweiter Ordnung in der Kunst seit dem 18. Jahrhundert vergegenwärtigen. In Schlegels Definition der Transzendentalpoesie erfährt die Reflexion sogar eine Verdopplung und damit die erst für die Postmoderne bezeichnende Stufe der Selbstreflexivität:

Es gibt eine Poesie, deren Eins und Alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte [...] So wie man aber wenig Wert auf eine Transzendentalphilosophie legen würde, die nicht kritisch wäre, nicht auch das Produzierende mit dem Produkt darstellte, und im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte, so sollte wohl auch jene Poesie die in modernen Dichtern nicht selten transzendentalen Materialien und Vorübungen zu einer poetischen Theorie des Dichtungsvermögens mit der künstlerischen Reflexion und schönen Selbstbespiegelung [...] vereinigen und in all jeder ihrer Darstellung sich selbst mit darstellen und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein.⁴²

Bei Friedrich Schlegel erscheint die Reflexion in enger Verbindung mit der Ironie, die vermag, der Reflexion eine eigenartige temporale Dynamik zu verleihen. Die moderne Kunst entsteht in der Frühromantik durch die Selbstreflexion des Dichters: Es ist der schöpferische Geist, der in Bezug auf das Werk zwischen „Selbstvernichtung“ und „Selbstschöpfung“ wechselt, insofern an der schöpferischen Produktion „Instinkt“ und „Absicht“ gleichzeitig Anteil haben muss.⁴³ Der bekannte Romantik-Forscher Ernst Behler macht allerdings darauf aufmerksam, dass trotz der Unbeschließbarkeit der Negationen die ironische Reflexion keine generelle Aufhebung der Vollständigkeit anstrebt:

Denn das eigentliche Motiv der Dialektik von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung besteht nicht in der bloßen Illusionszerstörung, sondern [...] in einem Transzendieren das Ich und seiner Möglichkeiten. Dieses erhebt sich im Gefühl der „Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung“ über „alles Bedingte“ und weist [...] auf etwas Höheres, die „Ahndung des Ganzen“.⁴⁴

41 Ebd.

42 KFSA, 238. Athenäums-Fragment, S. 204.

43 KFSA, 51. Athenäums-Fragment, S. 172–173.

44 Behler, Ernst: Ironie und literarische Moderne. Paderborn / München / Wien / Zürich: Ferdinand Schöningh 1997, S. 101.

An diesem Punkt kann man die Erörterung über die romantische Kunsttheorie an das Welsche Modell der transversalen Vernunft zurückbinden. Ich meine, hinsichtlich ihrer Vollzugsweise besteht zwischen der romantischen Ironie und der transversalen Vernunft eine wesentliche Ähnlichkeit. Auch Vernunft wird von Welsch als „unbeschränktes Vermögen der Reflexion“ postuliert, deren Leistung in erster Linie im Austragen von Dis-sensen bestehe.⁴⁵ Die Operationen, die inzwischen angewendet werden, bewegen sich von der Gleichsetzung bis zur Unterscheidung auf einer breiten Skala, sie führen aber genauso wie die romantische Ironie, die Konfrontation von Gegenkonzepten durch. In dieser Hinsicht spricht Welsch von der besonderen Fähigkeit der transversalen Vernunft, zwischen heterogenen Komplexen Übergänge zu schaffen, „ohne daß die Heterogenität dabei verwischt, vermengt, verzeichnet oder auch nur zusammengezwungen würde“.⁴⁶ Es sei ein dialektischer Prozess von Verflechten und Auseinanderstreben, währenddessen auch innerhalb des Verflochtenen Differenzen zum Vorschein kommen, bzw. zwischen Divergenzen Gemeinsamkeiten entdeckt werden können. Welsch hebt hervor, dass die Entstehung dieser Strukturen den Gesetzmäßigkeiten der Rationalität und Logik weitgehend entspreche. Transversale Vernunft sei jedoch dem Prinzip der Rationalität nicht unterstellt, sie sei letztlich „prinzipienlos“, d. h. trage allein dem Grundsatz der Pluralität Rechnung.⁴⁷ Darüber hinaus verbindet romantische Ironie und transversale Vernunft auch das gemeinsame Interesse an einem unerreichbaren utopischen Moment: Bei dem Einen ist es die „Idee der Kunst“, bei dem Anderen das Ideal der Verständigung.

Wenn zum Schluss behauptet wird, dass der Essay als ein Vollzugsort für die romantische Ironie bzw. transversale Vernunft erscheint, dann will damit erstens betont werden, dass sich der deutschsprachige Essay von dem des Montaigneschen emanzipierte. Ist in den Essays des französischen Philosophen die „Reihung von möglicherweise fragmentarischen einzelnen Beobachtungen und Überlegungen“ zu beobachten,⁴⁸ gibt es eine solche Unverbindlichkeit bei der romantischen Ironie nicht, sie basiert vielmehr auf einer festen Gedankenstruktur. Der deutsche Essay erzielt nämlich – im Gegensatz zur diesbezüglichen Behauptung von Christoph Ernst – nicht die Beibehaltung, sondern mithilfe der ironischen Struktur die Auflösung von Differenzen, auch wenn sich dies als unmöglich erweist.

Zweitens macht die Annahme, dass romantische Ironie und Essay genetisch verwandt seien, möglich, Letzteren als eine autochtone literarische Gattung der Moderne auszuweisen. Dies würde dann die Gegenposition zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Essay vertreten, insofern sich der essayphilologische Diskurs – wie bekannt

45 Welsch 1996, S. 758.

46 Ebd., S. 752.

47 Ebd., S. 762.

48 Anz 2012, S. 162.

– seit den 1960er Jahren den Essay zu den Sachtexten zählt und dann – in Nachfolge von Lukács, Max Bense und Adorno – immer wieder zur Einsicht kommt, dass diese Einordnung eine Notlösung schlechthin darstellt.⁴⁹

4. Ironiekonzepte

Hat man nun einmal die Liebhaberei fürs Absolute und kann man nicht davon lassen: so bleibt einem kein Ausweg, als sich selbst immer zu widersprechen, und entgegengesetzte Extreme zu verbinden. Um den Satz des Widerspruchs ist es doch unvermeidlich geschehen, und man hat nur die Wahl, ob man sich dabei leidend verhalten will, oder ob man die Notwendigkeit durch Anerkennung zur freien Handlung adeln will.⁵⁰

Die Kohärenz der frühromantischen Ideenwelt verlangt, an dieses Blütenstaub-Fragment von der Unvermeidbarkeit eines Denkens in Widersprüchen gleich das nächste Stück der Lyceums-Fragmente zu knüpfen: „Ironie ist die Form des Paradoxen. Paradox ist alles, was zugleich gut und groß ist.“⁵¹

In ihrer langen Geschichte erreicht die Ironie in der Frühromantik ihre höchste Bedeutung, insofern sie über eine Verhaltensweise hinaus einen Wirklichkeitsbezug von philosophischer Relevanz bezeichnet. In Friedrich Schlegels Konzept der romantischen Ironie erhielt die Gegenüberstellung der verschiedenen Sachverhalte ihre spezifische Ausprägung.

Seit ihren nachweisbaren Anfängen steht die Verwendung des Wortes in der Nähe von Täuschung und Betrug. Bereits in der antiken Rhetorik wird von einer uneigentlichen Redeweise gesprochen, wenn man das Gegenteil dessen sagt, was man meint oder denkt.⁵² Bei Sokrates gewinnt die Verstellung einen positiven Sinn: Indem sich der Meister seinem Schüler gegenüber unwissend stellt, kann er diesen unmerklich zur Einsicht der Unrichtigkeit seines ursprünglichen Standpunktes führen. Die Aufklärung des Dialogpartners erfolgt also durch Konfrontierung: Dies ist das Moment, das Friedrich Schlegel in seiner Theorie über die romantische Ironie, sich auf Sokrates berufend, aufgreift. Bei ihm erscheint aber das Polarisieren als ein endloser Prozess: Dadurch, dass es jeder Auflösung oder Synthese, letzten Endes jeder Aufklärung ausweicht, ist es eine Widerspiegelung der uneinlösbaren geschichtsphilosophischen Intentionen der Frühromantiker. Aufbewahrt bleibt also der dialogische Bezug als Kommunikations-

49 Ebd., S. 160.

50 KFSA, 26. Blütenstaub-Fragment, S. 164.

51 KFSA, 48. Lyceums-Fragment, S. 153.

52 Schanze, Helmut (Hg.): Romantik-Handbuch. 2. durchgesehene und aktualisierte Aufl. Stuttgart: Kröner 2003, S. 353.

form, verloren geht aber die Idee einer endgültigen Mitteilung und Wahrheit.⁵³ In dem unbeendbaren Vorgang des Reflektierens ist die Schlussfolgerung die Unfixierbarkeit, das Chaos, das aber bezeichnenderweise bei den Frühromantikern nicht unbedingt negativ konnotiert wird. Zwar heißt es in den Athenäum-Fragmenten an einer Stelle, „Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos“,⁵⁴ gleich danach wird aber das Chaos als Ursprung der Schöpfung gekennzeichnet: „Nur diejenige Verworrenheit ist ein Chaos, aus der eine Welt entspringen kann.“⁵⁵

Im unendlichen Prozess der Kontradiktionen wird jede Wahrheit relativiert, die Gegensätze erscheinen als unauflösbar, möglich ist nur ein Anschein der Synthese, durchschimmernd im utopistischen Begriff des Absoluten, der als Orientierung dient. Folglich ist die Ironie Verweigerung einer endgültigen Aussage. Damit gewinnt die Ironie eine ontologische Bedeutung. Wenn sie ursprünglich eine sprachlich-rhetorische Formel (*ironia verbi*) und belehrendes Verhalten bzw. Geisteshaltung (*ironia vitae*) repräsentierte, bezieht sie sich jetzt „auf das Seiende im Ganzen“ (*ironia entis*).⁵⁶

Friedrich Schlegel weist der Ironie ihre Heimat zwischen Philosophie und Poesie zu, was verschiedenartig interpretiert werden kann. Wenn er behauptet:

Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie, welche man logische Schönheit definieren möchte: denn überall wo in mündlichen oder geschriebenen Gesprächen, und nur nicht ganz systematisch philosophiert wird, soll man Ironie leisten und fordern [...]⁵⁷

– so kann man es damit erklären, dass er beim reinen Systemdenken die Flexibilität vermisst.

Welche Rolle wird aber der Kunst zugesprochen, indem es im Folgenden heißt: „Die Poesie allein kann sich auch von dieser Höhe bis zur Höhe der Philosophie erheben [...]“⁵⁸ Rüdiger Bubner ist der Ansicht, der Ironiebegriff Schlegels sei „eine literarische Form der Dialektik“, mit dessen Hilfe er auf den Hegelschen Vorwurf des

53 „Die Sokratische Ironie ist die einzige durchaus unwillkürliche und doch durchaus besonnene Verstellung. Es ist gleich unmöglich sie zu erkünsteln, und zu verraten. Wer sie nicht hat, dem bleibt sie auch nach dem offensten Geständnis ein Rätsel. Sie soll niemanden täuschen, als die, welche sie für Täuschung halten, und entweder ihre Freude haben an der herrlichen Schalkheit, alle Welt zum besten zu haben, oder böse werden, wenn sie ahnden, sie wären wohl auch mit gemeint. In ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein, alles treuherzig offen, und alles tief verstellt. Sie entspringt aus der Vereinigung von Lebenskunstsinn und wissenschaftlichem Geist, aus dem Zusammentreffen vollendeter Kunstphilosophie und Naturphilosophie. Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung.“ KFSa, S. 160.

54 KFSa, S. 263.

55 Ebd.

56 Schanze 2003, S. 357.

57 KFSa, 42. Lyceums-Fragment, S. 152.

58 Ebd.

schrankenlosen Subjektivismus geantwortet und sich von Hegels Dialektik distanziert habe, die Poesie komme ja bei Schlegel von dem Absoluten der Kunst und nicht von der Willkür des Künstlers her.⁵⁹ Auch Hans Feger zufolge wird durch Schlegel Sokrates' „Lehrmethode als ästhetisches Verfahren reinterpretiert, d. h. als ein Verfahren, in welchem die Produktionsbedingungen von Kunst im Kunstwerk selbst reflektiert werden“, aufgefasst.⁶⁰ Letzteres kann der Schlussteil des oben zitierten Fragments, wo Schlegel begeistert von Gedichten redet, die „den göttlichen Hauch der Ironie atmen“, theoretisch tatsächlich bestätigen:

Es lebt in ihnen eine wirklich transzendente Buffonerie. Im Innern die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend und Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo.⁶¹

Die romantische Ironie hat also zwar in der sokratischen ihren Ursprung, was aber die ihr zugrunde liegende dialektische Denkbewegung betrifft, geht diese, laut Hans Feger,

in entgegengesetzter Richtung [...] Statt einer idealisierenden Bewegung entfaltet sie eine universalisierende Tendenz, statt der Konstituierung von Subjektivität propagiert sie die Auflösung des romantischen Selbst in die Geschichte eines „zerspaltenen Bewußtseins“. (KFSA 9, 33ff.)⁶²

Durch Matthias Schöningh wird das Dilemma Subjektivität, d. h. freie Ausdehnung des Ich, versus Objektivität, d. h. Selbstlosigkeit, allerdings differenzierter gesehen und nicht mehr mit negativen oder positiven Werturteilen beladen. Eine Bestätigung der Offenheit nach beiden Seiten bekommt man nach Schöningh durch das 37. Kritische Fragment:

So lange der Künstler erfindet und begeistert ist, befindet er sich für die Mitteilung wenigstens in einem illiberalen Zustand. Er wird dann alles sagen wollen; welches eine falsche Tendenz junger Genies, oder ein richtiges Vorurteil alter Stümper ist. Dadurch erkennt er den Wert und die Würde der Selbstbeschränkung, die doch für den Künstler wie für den Menschen das Erste und das Letzte, das Notwendigste und das Höchste ist. Das Notwendigste: denn überall, wo man sich nicht selbst beschränkt, beschränkt einen die Welt; wodurch man ein Knecht wird. Das Höchste: denn man kann sich nur in den Punkten und an den Seiten selbst beschränken, wo man unendliche Kraft hat, Selbstschöpfung und Selbstvernichtung. [...] Ein Schriftsteller aber, der sich rein ausreden will und kann, der nichts für sich behält, und alles sagen mag, was er weiß, ist sehr zu beklagen. Nur vor drei Fehlern hat man sich zu hüten. Was unbedingte Willkür, und sonach Unvernunft und Übervernunft

59 Bubner, Rüdiger: Zur dialektischen Bedeutung romantischer Ironie. In: Behler, Ernst / Hörisch, Jochen (Hg.): Die Aktualität der Frühromantik. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1987, S. 85–95, hier S. 95.

60 Feger, Hans (Hg.): Handbuch Literatur und Philosophie. Stuttgart / Weimar: Metzler 2012, S. 69.

61 KFSA, 42. Lyceums-Fragment, S. 152.

62 Feger (Hg.) 2012, S. 70.

scheint und scheinen soll, muß dennoch im Grunde auch wieder schlechthin notwendig und vernünftig sein; sonst wird die Laune Eigensinn, es entsteht Illiberalität, und aus Selbstbeschränkung wird Selbstvernichtung. Zweitens: man muß mit der Selbstbeschränkung nicht zu sehr eilen, und erst der Selbstschöpfung, der Erfindung und Begeisterung Raum lassen, bis sie fertig ist. Drittens: man muß die Selbstbeschränkung nicht übertreiben.⁶³

Schöningh vertritt die Ansicht, dass die so verstandene Ironie verschiedenartig interpretiert werden kann:

Für die eine Seite bedeutet Schlegels Ironie unverantwortliche Willkür, für die andere Selbstbeschränkung und Objektivität. *Beide Seiten haben recht*, denn Friedrich Schlegels Ironie besitzt all diese Bedeutungen, obwohl sich in einzelnen Aussagen seine eigene Akzentuierung von der einen in die andere Richtung verlagert. Somit spiegelt die Kontroverse selbst den in der Ironie enthaltenen „unauflösbaren Widerstreit“ wider.⁶⁴

Walter Benjamin unterscheidet zwischen der Ironisierung des Dichters und einer „formalen“ Ironie, die der Kunstkritik eigen sei. Auch wenn der Dichter den Stoff durch eine „subjektive, spielerische, Reflexion“ ironisieren würde, wäre dies durch die „Ironie des Stoffes“ zunichte gemacht, so Benjamin, sich auf das eben zitierte Lyceums-Fragment berufend.⁶⁵ Die zweite Art der Ironie, die Ironie in der Kritik, könne das Kunstwerk sogar erhöhen. Während die gewöhnliche Kritik für ihre Aufgabe hält, das Werk zu zersetzen, würde es die romantische Kunstkritik mittels der formalen Ironie transzendieren: Durch sie „wird die relative Einheit des Einzelwerks in die der Kunst als des Universalwerkes zurückgestoßen, sie wird, ohne verloren zu gehen, völlig auf diese bezogen“.⁶⁶ Folglich wird die Ironie auch bei Benjamin als höchst positives Phänomen beurteilt, nicht zuletzt deshalb, weil sie im Dienste der Bewahrung der objektiven Idee der Kunst steht.

Paul de Man behauptet, dass sich in Frankreich erst mit Baudelaire „ein Schlegel ebenbürtiger Theoretiker der Ironie“ gemeldet habe.⁶⁷ Im Folgenden wird die Reihe der Ironiedarstellungen mit seiner Interpretation fortgesetzt, denn bei ihm kommt ein neues Moment zu den bisherigen Versuchen zur Klärung des Begriffes hinzu. Baudelaire nähert sich der Ironie von ihrem Ursprung her und lässt das ironische Bewusstsein durch die Spaltung des Subjekts entstehen, indem dieses sich in ein empirisches, in der Welt befangenes und in ein rein sprachliches, in der Sprache existierendes Ich entzweit, das sich durch die Sprache zu identifizieren versucht. Das empirische Ich befindet sich

63 KFSa, S. 151.

64 Schöningh, Matthias: Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen *Athenäum* und *Philosophie des Lebens*. Paderborn / München / Wien / Zürich: Ferdinand Schöningh 2002, S. 140.

65 Benjamin 1991, S. 85.

66 Ebd., S. 86.

67 de Man, Paul: Die Rhetorik der Zeitlichkeit: In: de Man 1993, S. 83–130, hier S. 107.

im Zustand der Selbsttäuschung, wenn es sich seine Situation in der Welt als gesichert vorstellt, und wird darüber erst durch die ironische Konfrontierung mit seinem Pendant aufgeklärt, indem es diese Sicherheit als bloße Vorstellung lächerlich macht. Der Verlust der Illusionen bedeutet allerdings keinen positiven Ausgang für das Subjekt, „denn eine fehlende Authentizität zu durchschauen garantiert noch keine Authentizität“.⁶⁸ Das ironische Bewusstsein schafft und vernichtet zugleich seine eigene Freiheit: „Sie [die Ironie, Zs. B.] ist die freieste aller Lizenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg; und doch auch die gesetzlichste, denn sie ist unbedingt notwendig“ – wie es bei Friedrich Schlegel heißt.⁶⁹

„Für Baudelaire ist die Bewegung des ironischen Bewusstseins jedenfalls alles andere als beruhigend“⁷⁰, stellt Paul de Man daher lakonisch fest, auch wenn bei ihm das Ironische eine Art Lächerlichkeit darstellt, sogar noch mehr, das absolut Komische hervorruft. Der ironische Mensch ist zwar ein zur Einsicht gekommener, weiser Mensch, aber bei weitem nicht ein glücklicher. Paul de Man spricht sogar von einem „unglücklichen Bewußtsein“, „das danach strebt, über sich hinaus und aus sich heraus zu gelangen“.⁷¹

In der Baudelaireischen Darstellung der Ironie durch de Mans Vermittlung erscheint die Ironieauffassung der Moderne, indem die unabschließbare Pendelbewegung zwischen entgegengesetzten Standpunkten aus der Subjektspaltung heraus entsteht. Das strukturelle Äquivalent für den Grundkonflikt zwischen „reflexiver Teilhabe und ironischer Distanzierung“⁷² ist die ironische Form, die in den Kunstwerken der Jahrhundertwende vor allem durch Paradoxität bzw. Ambiguität der Textsemantik manifest wird.

5. Literaturkritik in der Frühromantik und der Moderne – eine theoretische und historische Problemstellung

Die Literaturkritik als Schreiben über die Literatur ist ein besonderer Typ des Essays. In der Literaturwissenschaft erscheint sie seit Langem als unhintergebares Problem. Die diesbezügliche Fragestellung ergibt sich aus der zwiespältigen Position des Kritikers und kulminiert im Verhältnis von literarischem Text und seiner Kritik. Im Diskurs der dekonstruktivistischen Literaturtheorie gilt der lesende Mensch „als verstehendes und

68 Ebd., S. 112.

69 KFSa, S. 160.

70 de Man 1993, S. 112.

71 Ebd., S. 121.

72 Menke, Christoph: Unglückliches Bewußtsein. Literatur und Kritik bei Paul de Man. In: de Man 1993, S. 265–299, hier S. 266.

als ironisch distanzierendes [Subjekt, Zs. B.], unablässig in seine kognitiven und instrumentellen Sprach- und Weltverhältnisse eingebunden *und* davon durch die Materialität der Sprache befreit“.⁷³ In diesem Sinne richtet sich das Moment des Verstehens auf die Erschließung der Bedeutung des Textes, und darüber hinaus ist es auch ein Versuch der Selbstverständigung. Zugleich muss der Kritiker auch dem unbezwingbaren rhetorischen Charakter der Sprache Rechnung tragen, was eine Distanzierung mit sich bringt. Dies wirkt aber gegen die ursprüngliche Intention der verstehenden und wertenden Besprechung einer Lektüre. Nach Paul de Man folgt daraus,

daß die Kritik nicht nur etwas sagt, was das untersuchte Werk nicht sagt, sondern auch etwas sagt, was der Kritiker gar nicht zu sagen meint. Die Semantik der Interpretation besitzt keine erkenntnistheoretische Konsistenz und kann daher nicht wissenschaftlich sein.⁷⁴

Diese Einsicht führte die Dekonstruktion zu der Feststellung, die Literaturkritik müsse unter den Textsorten ihren spezifischen Platz in der Nähe der Literatur einnehmen, sei als Literatur zu betrachten und mit demselben „Ambivalenzbewußtsein“ zu lesen wie literarische Texte.⁷⁵ Nicht die Grenze zwischen Lektüre und Kritik wird unscharf, sondern die Literarizität wird als unverzichtbarer Bestandteil der Literaturkritik anerkannt. Sie hängt indes nicht davon ab, inwieweit ein literaturkritischer Text auf eine diskursive Argumentationsweise verzichtet, vielmehr davon, „wie konsequent die ‚Rhetorizität‘ seiner Sprache ist“.⁷⁶

In der Tradition der deutschen Literaturkritik ist es die Frühromantik, in der ein ähnliches Konzept vom Verhältnis zwischen Literatur und literaturkritischem Denken bereits vorhanden war. Das Novum der frühromantischen Kunsttheorie in Bezug auf die Kunstkritik ist, dass diese hier zum ersten Mal in ihrer Geschichte als literarische Gattung ausgewiesen wird.

Ihrem Wesen nach ist die Kunstkritik, wie die moderne Poesie, künstlerische Reflexion. Wenn sich früher die Literaturkritik mit rein wissenschaftlich-fachlichen Methoden und klassifikatorischen Absichten ihrem Gegenstand näherte, erscheint mit Friedrich Schlegels Vorstellung von der „progressiven Universalpoesie“ eine neue „Bestimmung“, die sogar noch mehr verlangt als „[...] die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen“.⁷⁷ Diese Vereinigung der noch in der Aufklärung als

73 Ebd., S. 287.

74 de Man 1993, S. 192.

75 „[...] da die Rhetorik ihrer Diskursform auf kategorische Aussagen angewiesen ist, ist die Diskrepanz zwischen Bedeutung und behauptender Aussage ein konstitutiver Bestandteil ihrer Logik.“ Ebd., S. 193.

76 Ebd., S. 231.

77 Siehe dazu die Fortsetzung des berühmten Athenäums-Fragments Nr. 116: „Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald

getrennt gedachten drei geistigen Bereiche birgt für die Kritik ungeheure Steigerungsmöglichkeiten in sich, indem diese von ihrer der Literatur untergeordneten Stellung und rein funktionellen Rolle befreit und in die Sphäre der Poesie gehoben wird. Als kongeniales ästhetisches Phänomen gewinnt sie dadurch letzten Endes eine Eigenständigkeit. Der Kunstkritik kommt in dieser Konstellation die Aufgabe zu, die Erkenntnisse des Kunstwerks zu vermitteln, weshalb sie Benjamin dessen „Selbsterkenntnis“ nennt; und sofern sie es beurteilt, ist sie dessen „Selbstbeurteilung“.⁷⁸ Die Kritik geht in dieser Interpretation in dem Kunstwerk völlig auf und wird ihre Selbstreflexion. Benjamin zitiert in seiner Studie mehrere Stellen für die Identität von Kunstwerk und Kritik bei Frühromantikern. Er geht sogar noch einen Schritt weiter: Ausgehend von Schlegel, der in seinem Brief an Schleiermacher mit Blick auf die eigene Wilhelm-Meister-Besprechung von ‚Übermeister‘ spricht, gelangt Benjamin zu der Auffassung, dass die romantische Kritik als eine „Bewußtseinssteigerung“ des Kunstwerkes zu sehen sei.⁷⁹

In der Literaturkritik ist dem reflektierenden Denkprozess ebenfalls eine ironische Textgestaltung inhärent. Die Ironie entsteht hier durch die antithetische Beweisführung, indem die Argumentationsstruktur des kritischen Textes die Pendelbewegung zwischen dem exemplarischen Werk und seinem künstlerischen Potenzial widerspiegelt. Das „Pollemisieren“, das Simonis als charakteristisch für die Kritik des 18. Jahrhunderts betrachtet, stand sicher nicht im Mittelpunkt der frühromantischen Kunstkritik. Allenfalls insofern konnte ihm eine wesentliche Funktion zukommen, als letzten Endes jede Reflexion auf dem Moment des Entgegensetzens beruht. Dieses ist tatsächlich das konstitutive Element einer speziellen Reflexionsform, die in der Frühromantik besonders gepflegt wurde. Wenn man nun Literaturkritik im Sinne der Frühromantik als ironische Reflexion über das Kunstwerk auffasst, kann sie in den neueren Essay-Diskurs eingebunden werden.

Wurde der künstlerische Essay von Schlegel eher als geschichtsphilosophischer Entwurf gedacht, von ihm selbst aber, mit Ausnahme seines Aufsatzes über Goethes *Wilhelm Meister*, noch wenig verwirklicht, erreicht er in Nietzsches Kunstprosa seine Vollendung. Überzeugt von der fundamentalen rhetorischen Beschaffenheit der Sprache,⁸⁰

verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseeligen.“ KFSa, S. 182.

78 Ebd., S. 66.

79 Ebd., S. 67.

80 „Es ist nicht schwer zu beweisen, daß was man als Mittel bewußter Kunst ‚rhetorisch‘ nennt, als Mittel unbewußter Kunst in der Sprache und deren Werden thätig waren, ja daß die *Rhetorik eine Fortbildung der in der Sprache gelegenen Kunstmittel* ist, am hellen Lichte des Verstandes. Es giebt gar keine unrhetorische ‚Natürlichkeit‘ der Sprache, an die man appellieren könnte: die Sprache selbst ist das Resultat von lauter rhetorischen Künsten.“ Nietzsche, Friedrich: *Gesammelte Werke*. Musarion-Ausgabe. Bd. 5. München 1922, S. 297.

praktiziert Nietzsche essayistisches Schreiben als künstlerische Tätigkeit schlechthin. Es erscheint bei ihm als „genuine Ebene von Sprachschöpfung“, ⁸¹ wobei auch die ursprüngliche Mitteilungsfunktion bewahrt, ja sogar bereichert wird durch die Auseinandersetzung zwischen rhetorisch-künstlerischer und diskursiver Schreibweise, wie es im zweiundneunzigsten Aphorismus der *Fröhlichen Wissenschaft* heißt:

[...] und fürwahr, man schreibt nur im *Angesichte der Poesie* gute Prosa! Denn diese ist ein ununterbrochener, artiger Krieg mit der Poesie: alle ihre Reize bestehen darin, dass beständig der Poesie ausgewichen und widersprochen wird; jedes Abstractum will als Schalkheit gegen diese und wie mit spöttischer Stimme vorgetragen sein; jede Trockenheit und Kühle soll die liebliche Göttin in eine liebliche Ver zweif elung bringen; oft giebt es Annäherungen, Versöhnungen des Augenblickes und dann ein plötzliches Zurückspringen und Auslachen [...]⁸²

Durch die Einsicht, dass philosophische Erkenntnis sprachlich bedingt ist und die Sprache von ihrer rhetorischen Dimension nicht abgelöst werden kann, lässt Nietzsche – darin ganz den Vorstellungen Schlegels entsprechend – Kunst, Philosophie und Rhetorik sich gegenseitig befruchten. Das führt zur Anverwandlung des Kognitiven und des Ästhetischen und macht die Beurteilung der nichtfiktionalen Prosa des zwanzigsten Jahrhunderts großteils problematisch.

81 Schärf 1999, S. 187.

82 Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 3. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999, S. 447.

[illegible]

1. The first step in the process of identifying a problem is to determine whether a problem exists. This is done by comparing the current situation with the desired situation. If there is a difference, a problem exists.

1998-1999, 2000-2001, 2002-2003, 2004-2005, 2006-2007, 2008-2009, 2010-2011, 2012-2013, 2014-2015, 2016-2017, 2018-2019, 2020-2021, 2022-2023, 2024-2025, 2026-2027, 2028-2029, 2030-2031, 2032-2033, 2034-2035, 2036-2037, 2038-2039, 2040-2041, 2042-2043, 2044-2045, 2046-2047, 2048-2049, 2050-2051, 2052-2053, 2054-2055, 2056-2057, 2058-2059, 2060-2061, 2062-2063, 2064-2065, 2066-2067, 2068-2069, 2070-2071, 2072-2073, 2074-2075, 2076-2077, 2078-2079, 2080-2081, 2082-2083, 2084-2085, 2086-2087, 2088-2089, 2090-2091, 2092-2093, 2094-2095, 2096-2097, 2098-2099, 2100-2101, 2102-2103, 2104-2105, 2106-2107, 2108-2109, 2110-2111, 2112-2113, 2114-2115, 2116-2117, 2118-2119, 2120-2121, 2122-2123, 2124-2125, 2126-2127, 2128-2129, 2130-2131, 2132-2133, 2134-2135, 2136-2137, 2138-2139, 2140-2141, 2142-2143, 2144-2145, 2146-2147, 2148-2149, 2150-2151, 2152-2153, 2154-2155, 2156-2157, 2158-2159, 2160-2161, 2162-2163, 2164-2165, 2166-2167, 2168-2169, 2170-2171, 2172-2173, 2174-2175, 2176-2177, 2178-2179, 2180-2181, 2182-2183, 2184-2185, 2186-2187, 2188-2189, 2190-2191, 2192-2193, 2194-2195, 2196-2197, 2198-2199, 2200-2201, 2202-2203, 2204-2205, 2206-2207, 2208-2209, 2210-2211, 2212-2213, 2214-2215, 2216-2217, 2218-2219, 2220-2221, 2222-2223, 2224-2225, 2226-2227, 2228-2229, 2230-2231, 2232-2233, 2234-2235, 2236-2237, 2238-2239, 2240-2241, 2242-2243, 2244-2245, 2246-2247, 2248-2249, 2250-2251, 2252-2253, 2254-2255, 2256-2257, 2258-2259, 2260-2261, 2262-2263, 2264-2265, 2266-2267, 2268-2269, 2270-2271, 2272-2273, 2274-2275, 2276-2277, 2278-2279, 2280-2281, 2282-2283, 2284-2285, 2286-2287, 2288-2289, 2290-2291, 2292-2293, 2294-2295, 2296-2297, 2298-2299, 2300-2301, 2302-2303, 2304-2305, 2306-2307, 2308-2309, 2310-2311, 2312-2313, 2314-2315, 2316-2317, 2318-2319, 2320-2321, 2322-2323, 2324-2325, 2326-2327, 2328-2329, 2330-2331, 2332-2333, 2334-2335, 2336-2337, 2338-2339, 2340-2341, 2342-2343, 2344-2345, 2346-2347, 2348-2349, 2350-2351, 2352-2353, 2354-2355, 2356-2357, 2358-2359, 2360-2361, 2362-2363, 2364-2365, 2366-2367, 2368-2369, 2370-2371, 2372-2373, 2374-2375, 2376-2377, 2378-2379, 2380-2381, 2382-2383, 2384-2385, 2386-2387, 2388-2389, 2390-2391, 2392-2393, 2394-2395, 2396-2397, 2398-2399, 2400-2401, 2402-2403, 2404-2405, 2406-2407, 2408-2409, 2410-2411, 2412-2413, 2414-2415, 2416-2417, 2418-2419, 2420-2421, 2422-2423, 2424-2425, 2426-2427, 2428-2429, 2430-2431, 2432-2433, 2434-2435, 2436-2437, 2438-2439, 2440-2441, 2442-2443, 2444-2445, 2446-2447, 2448-2449, 2450-2451, 2452-2453, 2454-2455, 2456-2457, 2458-2459, 2460-2461, 2462-2463, 2464-2465, 2466-2467, 2468-2469, 2470-2471, 2472-2473, 2474-2475, 2476-2477, 2478-2479, 2480-2481, 2482-2483, 2484-2485, 2486-2487, 2488-2489, 2490-2491, 2492-2493, 2494-2495, 2496-2497, 2498-2499, 2500-2501, 2502-2503, 2504-2505, 2506-2507, 2508-2509, 2510-2511, 2512-2513, 2514-2515, 2516-2517, 2518-2519, 2520-2521, 2522-2523, 2524-2525, 2526-2527, 2528-2529, 2530-2531, 2532-2533, 2534-2535, 2536-2537, 2538-2539, 2540-2541, 2542-2543, 2544-2545, 2546-2547, 2548-2549, 2550-2551, 2552-2553, 2554-2555, 2556-2557, 2558-2559, 2560-2561, 2562-2563, 2564-2565, 2566-2567, 2568-2569, 2570-2571, 2572-2573, 2574-2575, 2576-2577, 2578-2579, 2580-2581, 2582-2583, 2584-2585, 2586-2587, 2588-2589, 2590-2591, 2592-2593, 2594-2595, 2596-2597, 2598-2599, 2600-2601, 2602-2603, 2604-2605, 2606-2607, 2608-2609, 2610-2611, 2612-2613, 2614-2615, 2616-2617, 2618-2619, 2620-2621, 2622-2623, 2624-2625, 2626-2627, 2628-2629, 2630-2631, 2632-2633, 2634-2635, 2636-2637, 2638-2639, 2640-2641, 2642-2643, 2644-2645, 2646-2647, 2648-2649, 2650-2651, 2652-2653, 2654-2655, 2656-2657, 2658-2659, 2660-2661, 2662-2663, 2664-2665, 2666-2667, 2668-2669, 2670-2671, 2672-2673, 2674-2675, 2676-2677, 2678-2679, 2680-2681, 2682-2683, 2684-2685, 2686-2687, 2688-2689, 2690-2691, 2692-2693, 2694-2695, 2696-2697, 2698-2699, 2700-2701, 2702-2703, 2704-2705, 2706-2707, 2708-2709, 2710-2711, 2712-2713, 2714-2715, 2716-2717, 2718-2719, 2720-2721, 2722-2723, 2724-2725, 2726-2727, 2728-2729, 2730-2731, 2732-2733, 2734-2735, 2736-2737, 2738-2739, 2740-2741, 27

The first of these is the fact that the first two chapters of the book are devoted to a detailed study of the history of the book, and the third chapter is devoted to a detailed study of the history of the book. The book is written in a very clear and concise style, and the author has done a very good job of summarizing the history of the book. The book is a very good introduction to the history of the book, and it is a very good reference work for anyone who is interested in the history of the book.

II. Friedrich Nietzsche: Kunsttheorie im Essay

1. The first of the following is a true statement.

1. Einführung

Im Folgenden wird Nietzsches ästhetische Frühschrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* als essayistischer Text gelesen und gedeutet. Wenn an diesem das Element des Essayistischen festgestellt wird, so gilt dies allein für die Tragödienschrift, ohne dass damit bereits etwas über Nietzsches spätere Schriften gesagt wäre. Dies soll jedoch nicht bedeuten, dass es unbedingt verfehlt wäre, bei Nietzsche insgesamt einen gewissen Hang zum Essayistischen zu sehen. Bestimmt kann man aber bei der Untersuchung der Ästhetik der Moderne – und der Theorie des modernen Essays als eines integralen Bestandteils derselben – *Die Geburt der Tragödie* nicht ignorieren, schon allein deshalb nicht, weil man die eingehende Kenntnis von Nietzsches Werken bei allen Autoren des 20. Jahrhunderts voraussetzen darf. Gleichzeitig bildet die Tragödienschrift nach Ansicht der Forschung eine Grundlegung der ästhetischen Theorie der Moderne. Geschichtlich gesehen, gehört sie in diejenige Entwicklungsreihe der Ästhetiken der Neuzeit, deren Spezifikum, von Kant, Schiller, Friedrich Schlegel und letztlich Nietzsche geprägt, in ihrer Zweipoligkeit besteht und somit die Möglichkeit einer ironischen Struktur eröffnet.⁸³

2. Forschungsansätze

Als Gesamttext kommt *Die Geburt der Tragödie* selten ins Vorfeld des Interesses. Der philologische Diskurs konzentriert sich auf die weitverzweigten geistigen, zumeist auch nachweisbaren textuellen Verknüpfungen, die zur Grundlage ihres ideellen Konzepts dienten. Gewöhnlich wird als Ergebnis ein universitäres Netzwerk erstellt, das dem angehenden Klassischen Philologen verschiedenartige Impulse gegeben haben soll, das eigenartige Konglomerat antiken, klassischen, romantischen und zeitgenössisch-modernen Gedankenguts zustande zu bringen. Immerhin ist es auffallend, dass die Fäden dabei bis in die Frühromantik hineinreichen und als erste Quelle des Nietzscheschen Begriffs des Dionysischen die Antike-Studien von Friedrich Schlegel angegeben werden. Allerdings zeigte sich, wie in der Forschung allgemein angenommen wird, das ganze 19. Jahrhundert für die Wiederentdeckung der antiken Mythologie sehr offen, so kann von einer geradlinigen Beeinflussung kaum die Rede sein.

Bereits in seiner Bonner Studienzeit hörte Nietzsche durch die Antike-Vorlesungen von Friedrich Ritschl über die literaturgeschichtlichen Arbeiten der Brüder Schlegel und

⁸³ Vgl.: Zelle, Carsten: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*. Stuttgart / Weimar: Metzler 1995

später als Altphilologe in Basel muss er auch die diesbezüglichen Werke der wichtigsten Gelehrten seines Faches kennengelernt haben. Unter ihnen werden in der Fachliteratur hauptsächlich Friedrich Creuzers *Mythologie*, Karl Otfried Müllers griechische Literaturgeschichte, Johann Jakob Bachofens und Jakob Burckhardts kulturgeschichtliche Arbeiten sowie die altphilologischen Schriften von Johann Gottlob Welcker hervorgehoben.⁸⁴ Von den aufgezählten Quellen soll nach den meisten Kommentaren insbesondere Creuzers *Symbolik und Mythologie der alten Völker* (1810) für Nietzsches Dionysos-Interpretation einen entscheidenden Einfluss ausgeübt haben.⁸⁵ Neuerlich wird hinsichtlich dieser Beeinflussungen auf die Berührungspunkte zwischen der Schlegel-Linie und der wissenschaftlichen Antike-Forschung des 19. Jahrhunderts hingewiesen, um dadurch eine mögliche Erklärung für die parallele Entwicklung des Antike-Bildes bei Friedrich Schlegel und Nietzsche zu liefern. Christian Benne behauptet:

[...] sie [haben] beide auf ähnliche Weise die Philologie Friedrich August Wolfs weitergedacht. In der Philologie nach Wolf sind, gerade in Bonn, zwei Ausprägungen der Frühromantik wirksam geworden. Auf der einen Seite jene Forschungen, die mit dem Namen Creuzers, Welckers, Useners verbunden sind und den Blick auf mythologische und religionskritische Phänomene richteten. Auf der anderen Seite stehen die philologischen Arbeiten der Brüder Schlegel, die in der Tat auf Ritschls historisch-kritische Methode deuten.⁸⁶

Nach dieser Ansicht seien die Quellen der Tragödienschrift, die einzeln verschiedenen Traditionen der Antike-Forschung zugewiesen wurden, letztlich doch auf ein gemeinsames philologisches Fundament zurückzuführen, das die Querverbindungen zwischen den wissenschaftlich-altphilologisch ausgerichteten und den dem Selbstverständnis der Moderne dienenden Momenten des Textes sichern könne.

Bekanntlich stellt die Einordnung der Werke Nietzsches die Forschung vor ein Dilemma. Einerseits wird Nietzsche als bahnbrechender Denker der Moderne angesehen, andererseits gilt die Ansicht, dass sein Werk die Grenzen der Philosophie sprengt. Diese Doppelbödigkeit kann man bereits bei der Tragödienschrift erfahren. Die Diskrepanz

84 Vgl. Reibnitz, Barbara von: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (Kapitel 1–12). Stuttgart / Weimar: Verlag Metzler 1992, S. 62–63; Ottmann, Henning (Hg.): Nietzsche Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart / Weimar: Verlag Metzler 2000, S. 338; Mattenklott, Gert: Nietzsche in Literatur und Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Schirmer, Andreas / Schmidt, Rüdiger (Hg.): Widersprüche. Zur frühen Nietzsche-Rezeption. Weimar: Hermann Böhlau Nachfolger 2000, S. 364; Benne, Christian: Nietzsche und die historisch-kritische Philologie. Berlin / NewYork: de Gruyter 2005, S. 290.

85 „Durch Friedrich Creuser, der aus dem intellektuellen Zusammenhang der Heidelberger ‚religiösen‘ Romantik heraus die Tradition der sogenannten ‚romantischen Mythologie‘ begründete, erfuhr Dionysos seine Transformation vom Gott des Weins, des Frühlings und der Freude in Dionysos Zagreus, den zerrissenen, zerstückelten und wiedergeborenen Gott der Mysterien.“ Reibnitz 1992, S. 62.

86 Benne 2005, S. 260.

zwischen wissenschaftlicher Exaktheit oder Objektivität und einem vom aktuellen Interesse geleiteten Zugang zum Thema scheint bei diesem Erstlingswerk sogar noch größer zu sein als bei den späteren Studien. Kein Zufall, dass es von den zeitgenössischen Fachkollegen kategorisch abgelehnt wurde; nicht einmal der Freund Erwin Rohde wagte, in seinem 20 Jahre später entstandenen Hauptwerk *Psyche*, welches die Dionysos-Interpretation von Nietzsche aufgreift, die Tragödienschrift als Vorbild bekanntzugeben.⁸⁷

Ein Blick auf die Intention des Verfassers kann die unterschiedliche Bewertung des Textes bereits einigermaßen erklärlich machen. Wie es in einem Brief von ihm aus dem Jahre 1872 heißt: „Ich habe nicht für Philologen geschrieben, obwohl diese – wenn sie nur können – mancherlei Rein-Philologisches aus meiner Schrift zu lernen vermöchten.“⁸⁸ Einerseits beharrte Nietzsche auf der wissenschaftlichen Aussagekraft seines Werkes, andererseits benutzte er das philologische Hintergrundwissen offensichtlich dazu, der eigenen, das Interessenfeld der Altertumswissenschaft weit überschreitenden ästhetischen Konzeption theoretischen Nachdruck zu verleihen.

Die zweite große Strömung der Nietzsche-Forschung richtet ihre Aufmerksamkeit in erster Linie auf das kunsttheoretische Paradigma in der *Geburt der Tragödie*. Dieser Blick ist stets auf die Moderne bezogen, auch wenn er die antike philologische Basis nicht außer Acht lassen kann. Diese dient jedoch nicht mehr als Grundlage eines historisch-kritischen Vergleichs, sondern als verwertbares Exempel für die Veranschaulichung der Problematik der Moderne als kulturhistorische Periode etwa seit der deutschen Klassik. Oft wird dabei *Die Geburt der Tragödie* als Auseinandersetzung mit kanonisierten Ästhetiken gelesen, deren Verfasser von Nietzsche im Text selbst erwähnt werden.

Theo Meyer bringt in diesem Zusammenhang die Tragödienschrift der Kunstauffassung der Klassik nahe, indem er behauptet, dass Nietzsches Stilideal Ähnlichkeiten mit der klassischen Formbewusstheit aufweise.⁸⁹ Ein relevanter Unterschied bestehe allerdings hinsichtlich ihres Ursprungs: Während man die Form bei Goethe von objektiven Gesetzmäßigkeiten ableiten könne, sei diese bei Nietzsche als das Apollinische in hohem Maße von der Subjektivität des Schaffenden abhängig; andererseits beruhe jedoch das Dionysische gerade auf dem Gegenteil der Individuation. Dementsprechend bewertet Meyer *Die Geburt der Tragödie* folgendermaßen:

In Nietzsches höchst eigenwilliger Interpretation der griechischen Tragödie wird der tragische Konflikt zwischen Mensch und Fatum eskamotiert, und an seine Stelle tritt die Idee der individuellen Existenz als bloßen Vorzugsorgans des dionysischen Weltwillens.⁹⁰

87 Ottmann 2000, S. 428.

88 Nietzsche an Malwida von Meysenburg, 7. November 1872. Zitiert nach Reibnitz 1992, S. 13.

89 Meyer, Theo: Nietzsche und die Kunst. Tübingen / Basel: Francke 1993, S. 90.

90 Ebd., S. 136.

Auch Wolfgang Riedel interpretiert die Tragödienschrift durch die Bezugnahme auf die deutsche Klassik, jedoch mit einem entgegen gesetzten Vorzeichen: *Die Geburt der Tragödie* vollziehe die Widerlegung von Schillers Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung*. Riedel konfrontiert die Grundbegriffe beider Studien, den Satyr und den Chor, und durch den Vergleich kommt er zu der Schlussfolgerung, dass Schiller aus Nietzsches Sicht von den Griechen ein verklärtes Bild gehabt habe. Wenn der klassische Dichter die griechische Kunst mit dem Attribut ‚naiv‘ versah, resultierte das nach Nietzsche, wie es die Satyrgestalt der Tragödienschrift nachweisen soll, aus dem völligen Missverständnis dieser Kultur. In Riedels Deutung soll Nietzsche gerade das Gegenteil dessen, was Schiller mit einer so nachhaltigen Wirkung vorgetragen hatte, behauptet haben:

Die vermeintliche Naivität der griechischen Kunst sei in Wahrheit die „höchste Wirkung der apollinischen Cultur“, schon hier mithin sei ‚Natur‘ (das Dionysische) in die Distanz des Ästhetischen gerückt. Übersetzt man diesen Einwand in die Schillersche Terminologie zurück, besagt er nichts anderes, als daß nach Nietzsche bereits das Naturverhältnis der griechischen Dichtung, und speziell der Tragödie, ein sentimentalisches war [...] ⁹¹

Beide Darstellungen interpretieren *Die Geburt der Tragödie* vor der Folie eines der Moderne zugrunde liegenden Begriffspaares: Bei Meyer ist es das Problem der Objektivität versus Subjektivität der modernen Kunst, bei Riedel der bereits von Rousseau verfasste Antagonismus Natur und Kunst/ oder Kultur. Indem Carsten Zelle das Werk als ein Prototyp der ‚doppelten Ästhetik der Moderne‘ behandelt, eröffnet er eine neue Perspektive. Er hält keine vergleichbaren kulturellen Ideologeme bereit; allein der Umstand, dass seit der Neuzeit solche ständig in Oppositionen auftreten, soll nach ihm den Gegenstand der Untersuchung bilden.

Sich auf Niklas Luhmann berufend, bestimmt Zelle die Moderne als „ständiges Erzeugen von Anderssein“, ⁹² weshalb nach ihm inhaltliche Fixierungen von vornherein zum Scheitern verurteilt seien. Für die Wesensbestimmung der Moderne schlägt er vor, das Augenmerk auf die Erforschung „der eigenartigen temporalen Dynamik, die solche Klärungen stets überbietend verschlingt“, zu richten. ⁹³ In diesem Sinne werden von ihm repräsentative ästhetische Konzeptionen mit einer Doppelstruktur von Boileau bis Nietzsche der Reihe nach unter die Lupe genommen, wobei jede einzelne als Gegenreaktion auf eine Vorangehende verstanden wird. Den Leitfaden sichert dazu die Begrifflichkeit des Erhabenen: Schillers Aufsatz *Über naive und sentimentalische Dichtung*

91 Riedel, Wolfgang: „homo natura“: Literarische Anthropologie um 1900. Berlin / New York: de Gruyter 1996, S. 190.

92 Vgl. Luhmann, Niklas: Beobachtungen der Moderne. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 15.

93 Zelle 1995, S. 18.

fasst Zelle als Antwort auf Kants Ästhetik des Schönen und Erhabenen auf, Schlegels Studium-Aufsatz behandelt er im Zeichen der Befragung des Schönen und Hässlichen als unvermeidbaren Rückgriff der romantischen Positionen auf antikes Erbe, und auch Nietzsches Tragödienschrift soll nach ihm in derselben ästhetischen Tradition des Erhabenen, gleichzeitig in der Nachfolge Schlegels, verwurzelt sein. Die Tatsache, dass aus der Konfrontation jeweils zweipolige ästhetische Neuansätze hervorkommen, erklärt er damit, dass semantische Kohärenz in der Moderne generell vermieden werde.

Bei der durch Nietzsche hervorgebrachten Konstruktion des Apollinischen und Dionysischen hält Zelle die Konstellation der beiden Prinzipien für ausschlaggebend:

Die Pointe der Konzeption besteht nicht in der Unterscheidung der beiden Kunstmächte, sondern in der Verknüpfung ihrer Zweiheit im Gedanken gegenseitiger Notwendigkeit. Die ästhetische Dualität dient ihm einerseits als Leitfaden durch die griechische Literaturgeschichte, andererseits zur Formulierung einer „tragischen“ Kulturtheorie, in der der Kunst, d. h. der Scheinproduktion, aufgrund ihrer Funktion, „metaphysischen Trost“ bieten zu können, höchster Rang eingeräumt und sie zur „metaphysischen Tätigkeit“ schlechthin aufgewertet wird.⁹⁴

Zelle hält jedoch in den anderen Teilen seiner Monographie an der Gleichberechtigung des Apollinischen und Dionysischen nicht konsequent fest, sondern schließt sich der in der Forschung allgemein vertretenen Ansicht an, dass Nietzsche dem Dionysischen „eine Priorität einzuräumen“ schien, „da die mit diesem Kunsttriebe assoziierten Phänomene dem flachen Griechen- und Menschenbild eine eigentümliche und ‚fragwürdige‘ Tiefe zurückgeben“.⁹⁵ Zelle hat es bei der Darstellung von Friedrich Schlegels doppelter Ästhetik nicht versäumt, auf die Ironie Bezug zu nehmen; der Geltungsbereich dieses Begriffs blieb demnach für ihn auf die Frühromantik eingeschränkt. Dies erscheint unverständlich, war er doch früher geneigt, über die strukturelle Duplizität hinaus zwischen Schlegels und Nietzsches Konzept eine wesenhafte Verbindung herzustellen.

Die etwa 20 Jahre früher entstandenen dekonstruktiven Lesarten von Paul de Man als letzte in dieser Reihe zu behandeln, kann man damit begründen, dass diese Studien zu den wenigen gehören, welche *Die Geburt der Tragödie* nicht allein nach ihrem Inhalt, sondern vielmehr nach ihrem textuellen Charakter untersuchen. Dies kann man zunächst als eine der Dekonstruktion eigene Geste hinnehmen, die von ihr prinzipiell jedem Text gegenüber praktiziert werden könnte. Nietzsches Schriften müssen aber, so oft sie von den dekonstruktivistischen Klassikern herbeizitiert werden, bei der Dekonstruktion „allen Texten“ gegenüber einen Vorrang haben; sie scheinen besonders dafür geeignet zu sein, die These von der Uneinholbarkeit der Bedeutung zu untermauern.

94 Ebd., S. 323.

95 Ebd., S. 306.

In seinem Band *Allegorien des Lesens* widmet Paul de Man Nietzsche drei Studien, gleich zwei von ihnen, *Genese und Genealogie* und *Rhetorik der Tropen* beschäftigen sich eingehend mit der Tragödienschrift. Immerhin muss man vorausschicken, dass beide einander unter dekonstruktivem Aspekt widersprechende Lesarten enthalten.

Der Lektürepraxis der Dekonstruktion treu bleibend, sucht Paul de Man in *Genese und Genealogie* nach Textstellen, die sich der ursprünglichen Absicht des Verfassers entgegensetzen, und er konstatiert dabei öfters „die relative Schwäche des Erzählzusammenhangs“.⁹⁶ Er will nachweisen, dass Nietzsche mit der Tragödienschrift eine Kritik „der romantischen Ideologie“ beabsichtigt habe, der strukturelle Aufbau seiner Studie entspreche jedoch ungewollt dem von ihm verworfenen „genetischen Schema“ von Hegel.⁹⁷ Die Schuld daran trage nicht nur der rhetorische Sprachduktus des Vortrags, sondern zunächst das Prinzip des Dionysischen, insofern es auf die Wahrheit zurückverweise. Weil es hier für Paul de Man letzten Endes um die Sprachtheorie der Dekonstruktion geht, fragt er im Laufe der Interpretation ständig nach der Priorität zwischen dem Apollinischen (Schein) und Dionysischen (Wahrheit) und wegen der Vorrangstellung des Letzteren stempelt er *Die Geburt der Tragödie* als logozentrisches Werk ab.

Dieses vernichtende Urteil wird jedoch in der *Rhetorik der Tropen* als Nachwirkung „einer rhetorisch bewußteren Lektüre“ widerrufen.⁹⁸ Die Herausgabe der Textfragmente und Notizen zu der Tragödienschrift im Rahmen einer neuen kritischen Edition von Nietzsches Werken bewegt ihn zu der umgekehrten Feststellung,

[...] daß die Bewertung des Dionysos als erste Quelle der Wahrheit viel eher eine taktische Notwendigkeit als eine substantielle Behauptung ist. Nietzsche muß zu seinem Auditorium in Begriffen des Dionysischen reden, weil es, anders als die Griechen, unfähig ist, die apollinische Sprache von Figur und Erscheinung zu verstehen.⁹⁹

Sich auf einige eher hingeworfene Bemerkungen in den Notizen Nietzsches stützend, welche die Funktion des Apollinischen und Dionysischen für die Gegenwart im Vergleich zu ihrer Funktion für die Antike kurzerhand vertauschen, kommt er zu der Schlussfolgerung, dass beide Prinzipien ihrer historisch-philologischen Fundierung beraubt werden könnten, insofern ihr Verhältnis eine, dem „Künstlerischen“ ähnelnde, „willkürliche“ Konstruktion darstelle, die beliebig umkehrbar sei.¹⁰⁰

96 de Man, Paul: *Genese und Genealogie (Nietzsche)*. In: Ders.: *Allegorien des Lesens*. Aus dem Englischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S.118–145, hier S. 124.

97 Ebd., S. 118f.

98 de Man, Paul: *Rhetorik der Tropen (Nietzsche)*. In: de Man 1988, S.146–163, hier 161.

99 Ebd.

100 Ebd., S. 161f.

Der Schlegel-Forscher Ernst Behler unterzieht jedoch diese Auslegung der Tragödienschrift von de Man sowie seine dekonstruktive Lektürepraxis überhaupt einer scharfen Kritik, und zwar gerade auf der Grundlage der Theorie der romantischen Ironie. Behler liest De Mans zweite Nietzsche-Interpretation im Zusammenhang mit dessen Aufsatz *Rhetorik der Zeitlichkeit*, wo de Man seine Darstellung der Ironie auf deren gesteigerte Form als absolute Ironie hinauslaufen lässt. Wenn Paul de Man *Die Geburt der Tragödie* als ziellose Wiederholung eines substanzlosen Gegensatzpaares interpretiert, könne das nach Behler von der Fehldeutung der Schlegelschen Ironie hergeleitet werden:

Es scheint nämlich, dass er [de Man, Zs. B.] den durchaus schwebenden, oszillierenden, weder in Selbstschöpfung noch Selbstvernichtung aufgebenden Charakter der Ironie zugunsten der Selbstvernichtung des Textes aufgibt und den endgültigen Vollzug der Selbstvernichtung nur durch die unendliche Repetition der Vernichtungsgeste suspendiert sieht.¹⁰¹

Indem Paul de Man *Die Geburt der Tragödie* auf die Verwirklichung seines Begriffs der absoluten Ironie reduziert, führt er den Text einem Nullpunkt an Bedeutung zu, was der Sprachauffassung der Dekonstruktion durchaus adäquat wäre, dem Verständnis der Ironie von Schlegel jedoch völlig fremd sei – betont Ernst Behler mit Recht.¹⁰² Andererseits rechnet er de Man als Verdienst an, dass mit Hilfe der Lesart der Dekonstruktion die einseitigen Festlegungen des Textes, wie sie bei Heidegger oder Lukács der Fall war, vermieden werden können.¹⁰³

Der nachfolgende Versuch schließt sich an die hier kurz skizzierte Forschungslinie an. Er betrachtet *Die Geburt der Tragödie* als ein grundlegendes ästhetisches Programm der Moderne, das sich als Herausforderung der früheren Kunstauffassungen versteht. Unter diesem Aspekt scheint es unerlässlich zu sein, bei der Untersuchung der Tragödienschrift im Hinblick auf ihren essayistischen Charakter ihr Verhältnis zur Tradition zu problematisieren. Wie diese schmale Auswahl an Forschungsliteratur angedeutet hat, wird dabei diejenige Richtung fortgesetzt, welche den Akzent auf die Zweipoligkeit des Nietzscheschen ästhetischen Programms verlagert und implizit (bei Zelle und Paul de Man) oder explizit (bei Ernst Behler) die Möglichkeit der ironischen Lesart aufwirft, in Abgrenzung von Paul de Man jedoch die Ironie als konstruktive Denk- und Textstrategie funktionieren lässt.

101 Behler 1997, S. 308.

102 Ebd., S. 309.

103 Ebd., S. 307.

3. Ironische Konstruktionen in der Tragödienschrift

3.1 Die Bedeutung der ironischen Lesart

Die Geburt der Tragödie als essayistische Schrift zu lesen, bedeutet im Sinne der bisherigen Ausführungen das Nachvollziehen der ironischen Struktur nach dem frühromantischen Konzept von Friedrich Schlegel. Aufgezeigt werden Kapitel für Kapitel die tragenden Gegensatzpaare des Textes sowie das Verhältnis der einzelnen Kapitel bzw. größeren Texteinheiten zueinander. Die Grundlage dieser Strukturanalyse bildet die Annahme, dass der rhythmische Wechsel von Setzen und Entgegensetzen der Inhalte aus der Dynamik der „Selbstschöpfung“ und „Selbstvernichtung“ hervorgeht und die ideelle Konstruktion auf ein uneinholbares utopisches Moment verweisen soll. Über die semantische Anordnung der Inhalte hinaus werden an besonders relevanten Stellen auch die für eine essayistische Textgestaltung unerlässlichen literarischen Mittel, wie die Herausforderung der Leser durch rhetorische Effekte oder das öfters wahrnehmbare Einsetzen von narrativen Texteinlagen, untersucht.

Bekanntlich lassen sich in der Tragödienschrift in Bezug auf die zentrale Problematik drei thematische Einheiten unterscheiden. Die Kapitel 1–10 vermitteln die Einsicht ins Wesen der Griechen, indem sie zunächst die ihm zugrunde liegenden antagonistischen Kräfte des Dionysischen bzw. Apollinischen vorstellen und von deren periodischer Versöhnung die Entstehung und Charakterzüge der Tragödie ableiten. Die darauf folgenden Kapitel 11–15 zeigen den kulturhistorischen Prozess, wie die frühere tragische Weltbetrachtung von der theoretischen abgelöst wurde, was zum Verfall der griechischen Tragödie führte. Die letzten Kapitel 16–25 lassen über das verfolgte kulturhistorische Potential die griechische Tragödie beiseite: indem sie stufenweise in die Moderne hinüberführen, suchen sie nach der Möglichkeit der Wiedergeburt der Tragödie durch die Wagnersche Oper.

3.2 Kapitel 1–10

Der erste thematische Komplex ist am umfangreichsten, denn hier wird das theoretische Fundament zum späteren gelegt. Nietzsche erarbeitet seine ästhetische Theorie in mehreren Schritten. Die ersten vier Kapitel sind der Explikation der Kontroverse zwischen dem Dionysischen und Apollinischen gewidmet; das fünfte Kapitel bringt ein Exempel für die Vollendung ihrer Synthese durch den Dichter Archilochus, dessen lyrisches Werk geeignet ist, die Musik im sechsten Kapitel zum thematischen Zentrum zu machen. Die Tragödie selbst, die ihrem Wesen nach bei Nietzsche ‚aus dem Geiste der Musik‘ gebo-

ren wird, bildet den Gegenstand der nachfolgenden vier Kapitel. Das siebte und achte fokussieren dabei auf ihr dionysisches Element, den Chor, während das neunte Kapitel das apollinische Element der Tragödie, den Dialog und dessen Verwirklichung in den Dichtungen des Sophokles und Äschylos, behandelt. Das zehnte Kapitel leistet beim Akzentuieren dionysischer Bezüge eine Synthese zu der ausgeführten Tragödientheorie, zugleich hat sie die Funktion, zu dem zweiten großen thematischen Komplex überzuleiten.

Wie aus dieser kurzen Zusammenfassung hervorgeht, kann man zum Teil bereits im Aufeinanderfolgen der einzelnen Kapitel die der ironischen Struktur zugrunde liegende logische Ordnung bemerken; noch mehr gilt das jedoch innerhalb der Kapitel, in denen sich die Gegensätzlichkeit als das wichtigste Strukturmerkmal erkennen lässt.

Zu Beginn des ersten Kapitels steht ein kurz gefasstes genealogisches Modell der Kunst, insofern als die Kunstperioden mit dem ständig wechselnden Kampf und Versöhnen der Kunsttriebe des Apollinischen und Dionysischen erklärt werden. Danach werden aber beide Prinzipien noch nicht als ästhetische Kategorien, sondern zunächst als „physiologische Erscheinungen“, als natürliche menschliche Bedürfnisse des Traumes und Rausches eingeführt. (KSA I, S. 26.)¹⁰⁴ Beide werden durch eine kleine Geschichte versinnbildlicht, die jeweils die Vorstellung von ihrer homogenen Bedeutung zerstört. Was nach Schopenhauer von dem im Schleier der Maja befangenen Menschen erzählt wird, festigt als Wesensmerkmal der Traumwelt gerade nicht den schönen Schein, sondern zeigt im Gegenteil ihre Zerbrechlichkeit. Der schöne Schein entpuppt sich beim Bilde des selbstvertrauenden Schiffers „auf dem tobenden Meere“ als Scheinheiligkeit, trotz aller verheißungsvollen Fähigkeiten der hinter ihm stehenden Gottheit Apollo als Vertretung der „höheren Wahrheit“ und der „massvollen Begrenzung“. (KSA I, S. 27f.)

Als doppelbödig erscheint aber auch der Zustand des Rausches. Zunächst wird er, wiederum in Heraufbeschwörung des Exempels von Schopenhauer, als das Gefühl eines „ungeheuren Grausens“ bei dem erkennenden Menschen wahrgenommenn, bald gesellt sich jedoch, durch das Zebrecken des principii individuationis hervorgerufen, die „wonnevolle Verzückung“ hinzu. (KSA I, S. 28.) Eine mystische Vereinigung aller Lebewesen vollzieht sich dabei in rauschhaften Bildern, was beim Erzähler hohe Begeisterung auslöst. Zur Veranschaulichung der entstandenen vollständigen Harmonie ruft er mehrmals Beethovens Freuden-Ode herbei; deren Worte verleihen dem Kapitel seine hymnischen Schlussakkorde, wodurch das elementare Erlebnis des Grausens in Vergessenheit gerät.

Durch die narrative Struktur des Textes werden Traum und Rausch als Begleiterscheinungen des Apollinischen und Dionysischen in ihrer Aufeinanderbezogenheit

104 Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999, Bd. I. S. 26. Im Weiteren werden die Abkürzung KSA I, und Seitenzahlen im Haupttext in Klammern verwendet.

selbst als komplexe und widersprüchliche Phänomene dargestellt. Auch wenn die ihnen zugrunde liegende Daseinserfahrung anders ist, kann man nicht sagen, dass sie im Endeffekt einander auslöschen würden: beide sind riskante Zustände mit eigenen Glücksmomenten. Bereits diese allererste, kunstfreie Annäherung an das Dionysische kann mit Friedrich Schlegel in Zusammenhang gebracht werden. Ernst Behler weist auf die Gemeinsamkeit zwischen ihm und Nietzsche in Bezug auf das Phänomen „eines rauschhaften, überindividuellen Einheitsgefühls und der Lebenskraft der Natur“ hin, das bei Schlegel zur Grundlage für die Erklärung der Lyrik und des Dramas dienen sollte.¹⁰⁵ Wenn im Laufe des Weiteren das Dionysische in der Tragödienschrift immer mehr ästhetische Konnotationen gewinnt, ist es dann Reibnitz zufolge der Nachwirkung der frühromantischen Deutung des Begriffs zuzuschreiben:

Schlegel hat nicht nur den Gegensatz zwischen der „leise(n) Besonnenheit“ des Apollon und der „göttlichen Trunkenheit“ des Dionysos, zwischen „dithyrambischer Trunkenheit“ und „epischer Besonnenheit“ formuliert, sondern vor allem dem Dionysos der Mysterien als dem „Gott der unsterblichen Freude, der wunderbaren Fülle und ewigen Befreiung“ eine herausragende Bedeutung innerhalb der griechischen Religion und Kultur zugewiesen.¹⁰⁶

Tatsächlich verwendet Nietzsche zu Beginn des zweiten Kapitels für die Charakterisierung des schaffenden Künstlers der griechischen Tragödie den Ausdruck „dionysische Trunkenheit“. (KSA I, S. 31.) Dieses Kapitel bietet im Wesentlichen eine kulturgeschichtliche Erklärung, die den Begriff des Dionysischen für eine bestimmte Entwicklungsstufe der hellenischen Kultur vorbehält. Diese Entwicklung wird durch eine Reihe von Gegenüberstellungen ausgeführt, wobei jeder Zusammenstoß der entgegengesetzten Parteien die Grundlage für einen neuen Rivalitätskampf schafft. Nach diesem Muster werden der erste Gegensatz zwischen dem dionysischen Barbar und dem dionysischen Griechen, der zweite zwischen der hellenischen und der apollinischen Kultur und der dritte zwischen den barbarischen und den neuen Dionysosfesten aufgestellt.

Der Barbar scheint noch einen Mischtyp zwischen Tier und Mensch zu verkörpern, so wenig verfüge er über die grundsätzlichen Sittengesetze der menschlichen Gesellschaft. Trotzdem müsse er einen unwiderstehlichen Einfluss auf den dionysischen Griechen ausgeübt haben, sodass diesem in der nächsten kulturhistorischen Etappe nur die „majestätisch-ablehnende Haltung“ von Apollo entgegengesetzt werden könne. Die durch deren Versöhnung entstehenden „dionysischen Orgien“ haben bereits, in Abgrenzung von den abscheulichen Ritualen des Barbars vorhin, „die Bedeutung von

105 KFS I, Einleitung, S. CXLI-CXLIII, hier: S. C/X.

106 Reibnitz 1995, S. 62. Die einbezogenen Quellen: Friedrich Schlegel: Über das Studium der Griechischen Poesie (KFS I, S. 298); Geschichte der Poesie der Griechen und Römer (KFS I, 540); Vom ästhetischen Werte der Griechischen Komödie (KFS I, 20 ff.)

Welterlösungsfesten und Welterklärungstagen“, leise erinnern jedoch „die wundersame Mischung und die Doppelheit in den Affekten der dionysischen Schwärmer“ an deren „Hexentrunk aus Wollust und Grausamkeit“. (KSA I, S. 32.)

Noch durchschlagender erscheint die Gegensätzlichkeit im dritten Kapitel, das unter Berufung auf die griechische polytheistische Religion eine kulturhistorische Erklärung des Apollinischen vornimmt. Gezeigt wird zunächst, wie die Symbolfiguren der Apollinischen Kultur, die glänzenden Göttergestalten des Olympos, erst durch die erbarmungslose Niederwerfung der Titanenordnung zur Herrschaft gelangen konnten, ein narrativer Hinweis darauf, dass das Apollinische ohne dionysisches Fundament nicht entstehen und nicht fortbestehen könne.

Die dionysische Urerfahrung wird danach wiederum mit den erzählerischen Mitteln, mit Hilfe des Mythos vom König Midas, vertieft. Diesmal ist es die Funktion der Sage, die Unvermeidbarkeit menschlichen Leidens zu beweisen, somit den Zuhörer in seinem Pessimismus zu bestärken. Auch wenn damit das Dionysische sogar schon zum zweiten Mal mit elementarer Gewalt hervorgebrochen ist, strebt der Erzähler zum Schluss noch danach, von der Notwendigkeit der apollinischen Illusion zu überzeugen.

Das 4. Kapitel ist vollständig der Rechtfertigung des Apollinischen gewidmet. Wurde bei der kulturgeschichtlichen Darstellung des Dionysischen den orgiastischen Festen und den diese begleitenden Rauschzuständen eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt, wird jetzt das Apollinische als eine Art Traummechanismus aufgefasst, der ununterbrochen ‚Schein‘ als etwas Lebenswichtiges entstehen lasse. Was für eine große Bedeutung Nietzsche diesem Begriff zuschreibt, geht aus dem folgenden rhetorisch hochgeladenen Satz eindeutig hervor:

Je mehr ich nämlich in der Natur jene allgewaltigen Kunsttriebe und in ihnen eine inbrünstige Sehnsucht zum Schein, zum Erlöstwerden durch den Schein gewahr werde, umso mehr fühle ich mich zu der metaphysischen Annahme gedrängt, daß das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine, als das Ewig-Leidende und Widerspruchsvolle, zugleich die entzückende Vision, den lustvollen Schein zu seiner steten Erlösung braucht; welchen Schein wir, völlig in ihm befangen und aus ihm bestehend, als das Wahrhaft-Nichtseiende, das heißt als ein fortwährendes Werden in Zeit, Raum und Kausalität, mit anderen Worten als empirische Realität zu empfinden genötigt sind. (KSA I, S. 38–39.)

Die letzte Konsequenz dieser Argumentation ist, dass es eine Wahrnehmung der Wirklichkeit ohne Schein gar nicht gebe, so soll das Traumhafte, das Apollinische im Folgenden sogar als ‚Schein des Scheins‘, symbolisch verwirklicht in dem naiven Kunstwerk Raffaels, hingenommen werden.

Der zweite Begriff, der zum Wesen des Apollinischen gehört und hier mit besonderem Nachdruck behandelt wird, ist der der Individuation. Offensichtlich vollzieht sich hier ein Perspektivenwechsel, wodurch der Blickpunkt des apollinischen Griechen die Oberhand gewinnt. Wurde nämlich vorher noch das Zerbrechen des *principii individu-*

ationis mit Jubellied begrüßt, fordert jetzt der apollinische Grieche die „Vergöttlichung der Individuation“ als das oberste Gesetz des Maßhalten-Könnens ein. (KSA I, S. 40.)

Nicht zu vergessen ist dabei, worauf auch in diesem Kapitel immer wieder hingedeutet wird, dass das Apollinische der dionysischen Grundlage nicht entbehren könne. Diese Überzeugung spiegelt sich in der Zusammenfassung der griechischen Kulturgeschichte wider, die den periodischen Wechsel des Dionysischen und Apollinischen in vier Kunststufen aufzeichnet, in deren Verlauf die beiden Kunsttriebe einander nicht nur als Gegner bekämpfen, sondern sich auch gegenseitig steigern. Daher kann die Tragödienschrift die homerische „naive Herrlichkeit“ als die erste und die dorische Kunst als die zweite Vollendung des Apollinischen betrachten.

Wie bereits bei der Entwicklung des Dionysischen die frühromantischen Wurzeln erwähnt wurden, so können die entsprechenden Hinweise auch bei der Behandlung des Apollinischen nicht ausbleiben. Nach Reibnitz hat als Erster der Altphilologe Karl Ort-fried Müller den Zusammenhang zwischen der „majestätisch-ablehnenden Haltung des Apollo“ und der dorischen Kunst systematisch erarbeitet, sein Werk *Die Dorier* aus dem Jahre 1824 soll jedoch in vielerlei Hinsicht auf Friedrich Schlegels Aufsatz *Von den Schulen der griechischen Poesie* (1794) zurückgehen.¹⁰⁷ Schlegel zieht eine Parallele zwischen dem dorischen Geist und dem Nationalcharakter der Griechen, er geht dabei aber noch eindeutig in Winckelmanns Spuren vor, wenn er feststellt: „Der Ton ihrer Sittlichkeit war Größe, Einfalt, Ruhe; friedlich und doch heldenmüthig, lebten sie in edler Freude.“¹⁰⁸

Nietzsche bleibt also bei seiner Auffassung des Apollinischen auch der klassischen Tradition treu. Die Bedeutung der Tragödienschrift besteht nicht in der Erarbeitung der Porträts der beiden Kunstmächte, auch nicht in der Tatsache ihrer Konfrontation allein, sondern in der Betonung ihrer gegenseitigen Bedingtheit, was durch den Nachvollzug der ironischen Textgestaltung nachgewiesen werden soll.

Die Akzentuierung der ironischen Struktur stellt *Die Geburt der Tragödie* in ein neues Licht. Wie früher erwähnt wurde, legen manche neueren Interpretationen, z. B. die von Paul De Man, einseitig das Primat des Dionysischen fest und gehen darüber hinweg, dass das Werk nicht aus epistemologischem oder ontologischem Interesse heraus entstanden ist. Wäre dies der Fall gewesen, sollte man auf die Wahrheitsansprüche des Dionysischen tatsächlich mehr Gewicht legen und das Apollinische als dessen bloße Maske aufweisen können. Liest man aber *Die Geburt der Tragödie* im Kontext der anderen Werke, scheint widersprüchlich, dass die Idee der Wahrheit von Nietzsche sonst überall generell verabschiedet wird. Konsequenz hat er jedoch zeitlebens an der

107 Reibnitz 1995, S. 107.

108 KFSa I, S. 390.

Problematik des Lebens festgehalten; sogar noch 1886, im zweiten Vorwort zur Tragödienschrift, hat er seinen Lesern empfohlen: „[...] die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen, die Kunst aber unter der Optik des Lebens ...“ (KSA I, S.14.)

Sehr aufschlussreich erscheinen diesbezüglich die zwischen 1870 und 1873 entstandenen Vorstudien zu der Tragödienschrift von den *Nachgelassenen Schriften*. Diese Texte entsprechen der Endfassung an mehreren Stellen, es gibt jedoch manche Akzentverschiebungen, die von der ursprünglichen Intention ihres Verfassers mehr verraten. Wenn man die folgende Ausführung der Vorstudie *Die dionysische Weltanschauung* liest, leuchtet ein, dass die Frage nach dem Wahrheitsgehalt der (griechischen) Kunst nicht gestellt werden sollte, weil diese Frage auch von Nietzsche nicht gestellt wurde.¹⁰⁹ Ihm ging es vielmehr um die Möglichkeit der Rechtfertigung des Daseins, und die Mittel dazu besaß damals nach seiner Auffassung allein die Kunst:

Jetzt wird es nicht mehr unbegreiflich dünken, dass derselbe Wille, der als apollinischer die Welt ordnete, seine andre Erscheinungsform, den dionysischen Willen in sich aufnahm. Der Kampf beider Erscheinungsformen des Willens hatte ein außerordentliches Ziel, eine höhere Möglichkeit des Daseins zu schaffen und auch in dieser zu einer noch höheren Verherrlichung (durch die Kunst) zu kommen. Nicht mehr die Kunst des Scheines, sondern die tragische Kunst war die Form der Verherrlichung: in ihr aber ist jene Kunst des Scheines vollständig aufgesaugt. Apollo und Dionysos haben sich vereinigt. Wie in das apollinische Leben das dionysische Element eingedrungen ist, wie sich der Schein als Grenze auch hier festgesetzt hat, so ist auch die dionysisch-tragische Kunst nicht mehr „Wahrheit“. Nicht mehr ist jenes Singen und Tanzen instinktiver Naturrausch: nicht mehr ist die dionysisch erregte Chormasse die unbewusst vom Frühlingstrieb gepackte Volksmasse. Die Wahrheit wird jetzt symbolisiert, sie bedient sich des Scheines, sie kann und muß darum auch die Künste des Scheins gebrauchen.¹¹⁰

Diese Auslegung legt fest, dass das Dionysische und das Apollinische im Hinblick auf das letzte Ziel, die Rechtfertigung des Daseins durch die Kunst, untrennbar aufeinander angewiesen sind. Im Vergleich zur Tragödienschrift kann man hier sogar eine kleine Akzentverschiebung zugunsten des Apollinischen bemerken. Wurde dort mehrmals die Angewiesenheit des Apollinischen auf das Dionysische in den Vordergrund gerückt, passiert hier das Gegenteil. Der Grund dafür liegt allerdings darin, dass die Vorstudie bei dieser Textpassage bereits bei dem tragischen Kunstwerk angelangt ist, während dies nach dem Gedankengang der Tragödienschrift erst später erfolgt. Trotzdem scheint es

109 Der Rechtfertigungsgedanke spielt auch in der Tragödienschrift-Interpretation von David E. Wellbery eine zentrale Rolle. Er fasst den Essay als ideelle Widerlegung des Schopenhauerschen Leitgedankens vom Pessimismus auf. Ohne eine detaillierte Textanalyse zu liefern, gelingt ihm durch die Hervorhebung der Rettungsfunktion der Tragödie, Nietzsche von dem üblichen Vorwurf des Ästhetizismus freizusprechen. Wellberry, David E: Form und Funktion der Tragödie nach Nietzsche. In: Menke, Bettine / Menke, Christoph (Hg.): Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Berlin: Theater der Zeit 2007, S. 199–212.

110 Nietzsche, Friedrich: Die dionysische Weltanschauung. In: KSA I, S. 551-578, hier: S. 570f.

wichtig, bei diesem Stadium auf das utopische Moment der ironischen Textgestaltung im Hinblick auf die besondere Zielsetzung Nietzsches hinzuweisen. Im Nächsten entfaltet sich nämlich in der Tragödienschrift eine ästhetische Theorie, deren poetologisches Zentrum zweifellos die griechische Tragödie bildet: Sie gilt als Maßstab, jedes kulturgeschichtliche Ereignis wird an ihr gemessen. Unter dem Aspekt der ironischen Struktur, der essayistischen Schreibweise, erscheint jedoch die griechische Tragödie nur als eine historische, zeitlich bestimmte Phase eines unabschließbaren kulturgeschichtlichen Prozesses. Hier scheiden sich die Wege zwischen Essay und Theorie. Die Theorie kann ihr Ziel einholen, der Essay nicht.

Das fünfte Kapitel wendet sich demnach ganz den Problemen der Ästhetik zu. Zuerst geht es um das moderne Paradoxon Objektivität–Subjektivität in der Kunst, das eigentlich nichts anderes ist als eine Verlängerung der Polarität Dionysisches–Apollinisches. Durch das Beispiel des antiken Lyrikers Archilochos wird bewiesen, dass diese Gegenüberstellung nur einen Scheinwiderspruch darstellt, insofern als beim lyrischen Schaffen zweierlei künstlerische Tätigkeiten ausgeübt werden. Zunächst erfolge eine bild- und begriffslose Abbildung des „Ur-Einen als Musik“, das wäre die dionysische Phase, und dann komme die Produktion eines bildhaften „Exempels“ als subjektive apollinische Phase. (KSA I, S. 44.) Die vollständige Verschmelzung beider Phasen sei im Grunde von vornherein gegeben: „Insofern aber das Subjekt ein Künstler ist, ist es bereits von seinem individuellen Willen erlöst und gleichsam Medium geworden, durch das hindurch das eine wahrhaft seiende Subjekt seine Erlösung im Scheine feiert.“ (KSA I, S. 47.)

Im fünften Kapitel vollzieht sich somit die erste ästhetische Bestätigung der früher kulturgeschichtlich ausgeführten Bedingtheit des Dionysischen und des Apollinischen. In Verbindung damit wird auch die Musik als ästhetische Kategorie aufgegriffen, während sie früher eher als Musik des dionysischen Barbars behandelt wurde, welche nur noch „Schrecken und Grausen“ zu erregen fähig schien. (KSA I, S. 33.)

Im sechsten Kapitel erfährt der Musikbegriff eine apollinische Wendung. Im Wesentlichen geht es hier um die Priorität von Musik oder Wort in der lyrischen Dichtung. Aus der Gegenüberstellung ihrer Funktion und Bedeutung geht die Musik siegreich hervor. Wie das Volkslied bei Archilochos zeigt, bildet die Melodie den Ursprung für den Text, und „die Sprache“ ist „auf das stärkste angespannt, die Musik nachzuahmen“. (KSA I, S. 49.) Die apollinische Wendung besteht nun darin: indem die Musik durch die Vermittlung der Sprache transparent wird, „erscheint“ sie „als Wille“ des Lyrikers, scheint „durch das Bild des Willens“ ihrem Wesen näher zu kommen. (KSA I, S. 50f.)

Aufgrund der nachahmenden Bestrebung der Sprache entsteht noch eine zweite Gegenüberstellung: indem sie nicht auf die Musik, sondern auf die „Erscheinungs- und Bilderwelt“ gerichtet sei, bringe sie die homerische Epik – das Paradebeispiel für apollinische Kunst – hervor, die als Gegensatz zur lyrischen Dichtung begriffen wird. (KSA I, S. 49.)

Die nächsten beiden Kapitel werden als Einheit behandelt, denn in beiden wird die ästhetische Theorie der Tragödie unter dem Schlüsselbegriff des Satyrs entfaltet. Als Wiederholung der vorigen kann man die anfängliche Abgrenzung von der apollinischen Kunst der Epik betrachten, als Weiterentwicklung die Fokussierung auf den Chor, der als genealogische Grundlage der Tragödie und – im Unterschied zu der altphilologischen Tradition – als ästhetisches Phänomen schlechthin dargestellt wird. Nietzsche polemisiert jedoch nicht allein gegen die Fachkollegen, sondern auch gegen Wilhelm August Schlegel, wenn er beiden Stützpfeilern der Tragödie, Chor und Satyr, den direkten Realitätsbezug abspricht. Sein Satyr sei ein „fingiertes Naturwesen“ und als solches ein Gegensatz zu dem griechischen „Kulturmenschen“. (KSA I, S. 55.) Der wichtigste Unterschied zwischen den beiden besteht in einem wichtigen wirkungsästhetischen Moment, das bereits als Fernziel der Tragödienschrift angedeutet wurde: der dionysische Kulturmensch sei geneigt, sich völlig aufzugeben und in Anbetracht der Wahrheit handlungsunfähig zu werden, von diesem „lethargischen“ Zustand könne ihn jedoch der Satyrchor mit dem „metaphysischen Trost“ der Kunst, „daß das Leben im Grunde der Dinge, trotz allem Wechsel der Erscheinungen unzerstörbar mächtig und lustvoll sei“, retten. (KSA I, S. 56.)

Der Gegensatz zwischen Natur und Kultur verschärft sich, wenn der Satyr dann dem „idyllischen Schäfer“, dem Kulturmenschen der modernen Welt, gegenübergestellt wird. (KSA I, S. 57.) Im Vergleich zu dem Satyr, der als „das Urbild des Menschen“ und in diesem Sinne als „Wahrheitsverkünder“ erscheint, kommt jetzt der Kulturmensch als „geputzt“ und „erlogen“ daher. (KSA I, S. 58.) Die Gestalt des Satyrs ist bei Nietzsche zweifellos widersprüchlich: sie sei einerseits „etwas Erhabenes und Göttliches“, zugleich aber auch „Sinnbild der geschlechtlichen Allgewalt der Natur“. (KSA I, S. 58.) Wie bereits angedeutet wurde, ist diese Auffassung des Satyrs eine versteckte Polemik gegen Schiller, bei dem diese Gestalt auch als „das Urbild des Menschen“ erscheint, aber um dabei die Harmonie von Vernunft und Trieb zu verwirklichen. In der Tragödienschrift repräsentiert er demgegenüber „als schlechthinnige Negation von Vernunft und Sitte: die Anarchie der Tiebe und Sexualität“ und verweist in gewissen Zügen auf den dionysischen Barbar des zweiten Kapitels zurück.¹¹¹

Somit sei der Chor mit solchen Satyrgealten dazu geeignet, dionysisches Wissen zu vermitteln und als Grundlage der Tragödie zu dienen. Abschließend wird gezeigt, wie sich im Laufe der Entwicklung dem dionysischen Chorgesang auf apollinische Einwirkung visionäre Vergegenwärtigung zugesellte und damit das eigentliche ‚Drama‘ zustande kam.

¹¹¹ Riedel 1996, S. 192.

Indem das folgende, neunte Kapitel diesen Faden fortsetzt und sich auf das apollinische Element der Tragödie konzentriert, bildet es zunächst einen ironischen Kontrapunkt zum vorigen. Der Dialog, die Sprache der Tragödienhelden wird jetzt als „das Apollinische der Maske“ gedeutet, die „einfach, durchsichtig, schön“ die grausame Tiefe verdecken könne. (KSA I, S. 64.) Als Beispiele für Tragödienhelden mit solchen grausamen Schicksalen dienen zwei berühmte Gestalten der griechischen Bühne Ödipus von Sophokles und Prometheus von Äschylos. Beide sind in ihrer Widerprüchlichkeit dargestellt als Träger dionysischer Erfahrungen, die durch das Drama apollinisch aufgelöst werden müssen. Zugleich stellen sie entgegengesetzte Charaktertypen dar. Ödipus, „der zum Irrtum und zum Elend trotz seiner Weisheit bestimmt ist“, verkörpere dionysische „Passivität“; Prometheus demgegenüber, der seine Taten mit titanischer Besessenheit ausführt, repräsentiere dionysische „Aktivität“ (KSA I, S. 67.) Trotzdem strahlen ihre Tragödien apollinische Verklärung aus. Die zunächst unverständlich erscheinenden Schicksalswendungen werden in Ödipus' Geschichte dichterisch gerechtfertigt, was eine beruhigende Wirkung ausüben könne, und ebenso beharre Äschylos bei seinem Prometheus auf das Einhalten der apollinischen „Gerechtigkeitsgrenzen“. (KSA I, S. 71.)

Im letzten Kapitel dieser thematischen Einheit vollzieht sich zusammenfassend eine Rückwendung zum Dionysischen, insofern als jetzt alle Tragödienhelden, Ödipus und Prometheus insbesondere, als verschiedene Verkörperungen von Dionysos aufgefasst und ihre Einzeltragödien als Wiederholungen von dessen Leidensgeschichte interpretiert werden. Heraufbeschworen wird zugleich der ursprüngliche Mythos von Dionysos' Zerstückelung; der Wechsel ins Narrative dient auch diesmal, wie früher öfters darauf hingewiesen wurde, der Vermittlung einer tieferen Wahrheit, die erst durch eine ästhetische Überhöhung in der Tragödie annehmbar gemacht werden könne.

Im Zentrum stehen jedoch vor allem der Begriff des Mythos und seine besondere Fähigkeit, dionysische Weisheit in symbolischer Form zum Ausdruck zu bringen. Darin unterscheide er sich am meisten von seinem Pendant, dem historischen Erzählen, das der Glaubwürdigkeit und des Realitätsbezugs nicht entbehren könne. Somit gelten als letztes Gegensatzpaar Mythos kontra Historie, und die letztere ist schon ein Hinweis auf die Tendenz der Rationalisierung, die in der nächsten thematischen Einheit für die Tragödie die größte Gefahr bringen wird.

Den Abschluss dieser Phase der Tragödiengeschichte markiert auch ein Bruch auf der Ebene der sprachlichen Gestaltung des Textes. Dominierte bisher ein sachlich-argumentativer Ton, so erhebt sich jetzt plötzlich eine neue, vorwurfsvolle Stimme, die allein durch ihre hohe Rhetorizität ein besonderes Ansehen beanspruchen kann: „Was wolltest du, frevelnder Euripides, als du diesen Sterbenden (die mythische Vorlage der Tragödie, Zs. B.) noch einmal zu deinem Frondienste zu zwingen suchtest?“ (KSA I, S. 74.)

Der Name Euripides ist gefallen, und damit wird gleich der nächste thematische Komplex, die Verfallsgeschichte, angekündigt. Die Vorwürfe, mit denen auf einmal Euripides zugeschüttet wird, beziehen sich letzten Endes nicht auf ihn allein, sondern auf jeden, der gegen das ästhetische Konzept verstößt: „Und weil du Dionysos verlassen, so verließ dich auch Apollo“. (KSA I, S. 75.) Dieser Teil schließt mit einer Flut von Scheltsätzen, wodurch er den Eindruck eines persönlich betroffenen, mitgerissenen Erzählers hinterlässt.

3.3 Kapitel 11–15

Will man sich vor Augen halten, dass die Ausführung der ironischen Struktur nicht nur ständige Wiederholung, sondern auch Steigerung durch Gegensätzlichkeit bedeutet, dann könnte man den Niedergang der Tragödie als Bruch der ironischen Tendenz bewerten. Wenn man sich jedoch nicht einzig und allein diese griechische Kunstgattung, sondern die Rechtfertigung des Daseins „unter der Optik der Kunst“ als Endziel dieser Bewegung vorstellt, dann erscheint die attische Komödie des Euripides nicht ausschließlich als Vernichtung der Tragödie, sondern auch als kontroverser Versuch auf demselben Weg. Nach der Logik der ironischen Struktur muss dann auch die attische Komödie abgelöst werden, und dies erfolgt tatsächlich im dritten thematischen Komplex durch das ästhetische Konzept des modernen Musikdramas. So bleibt, trotz des Absterbens der griechischen Tragödie, die Idee der ästhetischen Rechtfertigung des Daseins und die prinzipielle Unabschließbarkeit der ironischen Struktur in diesem essayistischen Werk Nietzsches dennoch beibehalten.

In der literaturästhetischen Tradition war Euripides gewöhnlich eher positiv bewertet, laut Reibnitz wurde „das negative Euripidesbild [...] keineswegs von den ‚Kunstrichtern aller Zeiten‘ geteilt, sondern setzte sich erst an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert durch – im Zuge der Neuentdeckung des Originalgenies (Herder) des Aischylos“.¹¹² Davon ausgehend kann man voraussetzen, Nietzsche habe die Komödie von Euripides deshalb verleumdet, um den Sieg der sokratischen Tendenz im Bereich der Kunst untermauern zu können. Nach dem Gedankengang der Tragödienschrift führt nämlich ein direkter Weg von Euripides zu Sokrates, an dessen Ende die tragische Weltbetrachtung der griechischen Tragödie zugunsten des theoretischen Optimismus, für den Sokrates als Symbolfigur steht, aufgegeben wird. Eine solche zielgerichtete Zusammenfassung dieser thematischen Einheit übergeht jedoch die Verzögerungsmomente und Schwankungen, welche die ironische Tendenz auch innerhalb dieses thematischen

¹¹² Reibnitz 1995, S. 324.

Komplexes zur Geltung bringen. Im Folgenden wird beim Nachvollzug der essayistischen Textgestaltung nicht nur auf diejenigen Gegensatzpaare das Augenmerk gerichtet, welche der Konzeption den Leitfaden sichern, sondern auch auf die Dissonanzen, die eher der ironischen Tendenz im Dienste stehen. Unberücksichtigt bleiben jedoch zu- meist solche Textpassagen, die bloß Wiederholungen von früheren Bemerkungen sind, wenn sie sich nicht als unbedingt erwähnenswert erweisen.

Zunächst soll nach Nietzsche der größte Unterschied zwischen der griechischen Tragödie und der attischen Komödie darin bestehen, dass durch die letztere die alltägliche Wirklichkeit auf die Bühne gebracht werde. Diese Tendenz wird im elften Kapitel durch die Gegenüberstellung der dominierenden Gestalten beider Dramentypen veranschaulicht. In der griechischen Tragödie habe der Satyr, der als Halbgott angesehen wird, die wichtigste Funktion, indem er den tragischen Chor bildet. Bei Euripides werde demgegenüber „der Chor der Zuschauer eingeübt“, womit die Vorrangstellung der „bürgerlichen Mittelmäßigkeit“, der „Schlauheit und Verschlagenheit“ einhergehe. (KSA I, S. 77.) Repräsentierte die griechische Tragödie die unvergänglichen hohen Ideale der tragischen Weltbetrachtung, komme durch die enge, allein auf die Gegenwart bezogene Perspektive des Zuschauerchors „sclavenmässige Daseinslust und Heiterkeit“ zum Ausdruck. (KSA I, S. 78.)

Das Einholen des Zuschauers in das Kunstwerk ist freilich eine demokratische Geste, und bekanntlich hat Nietzsche mit der demokratischen Gesinnung niemals sympathisiert; die angebliche Hochschätzung des Publikums soll sich nach ihm eigentlich aus Missachtung desselben ergeben haben. Er nennt jedoch auch einen zweiten Typ des Zuschauers, dem Euripides Achtung entgegengebracht habe. Dieser „andere Zuschauer“ erscheint als diametraler Gegensatz zum ersten: Er sei souverän, „urteilsfähig“, kritisch – und stelle vor allem keine Realität auf der Bühne dar. (KSA I, S. 80.) Dieser ‚andere Zuschauer‘, der sich gleich als Euripides selbst und im nächsten Kapitel als Sokrates entpuppt, habe als wichtigstes Merkmal, dass er seine Distanz zur Bühne stets bewahre, indem er dem Aufgeführten – auch der Tragödie – gegenüber den Anspruch auf Verständlichkeit erhebe.

Im nächsten Kapitel wird die Kluft zwischen Tragödie und Komödie theoretisch weiter vertieft und bald soll wiederum Sokrates dem Euripideischem Stück seine ästhetische Grundlage sichern. Zunächst erfolgt die systematische Widerlegung des griechischen Erbes, insofern durch die Komödie der Reihe nach sowohl das Dionysische als auch das Apollinische verabschiedet werden. Nach der Ausscheidung des Dionysischen scheint für einen Augenblick das Apollinische in Form „des dramatisierten Epos“ gerettet werden zu können, bald stellt sich aber heraus, dass die Komödie – mit den ihr eigenen starken „Erregungsmitteln“ – gerade das Wesen des Apollinischen, den Schein und die „Lust am Scheine“ negiert. (KSA I, S. 84.) Jedoch kann auch die attische Komödie, welche

über die Tragödie gerade den Sieg errungen hat, ihr thematisches Hauptgewicht im Weiteren nicht behalten, sie muss ja zugunsten des Sokratismus in den Hintergrund treten.

Dieser rationale Geist erscheint vorläufig noch in einer „ästhetischen“ Gestalt, insofern der Euripideische Prolog mit dem Ziel eingeführt wird, den Grad der Verständlichkeit im Drama zu erhöhen. Damit steht die Komödie wiederum in Gegensatz zu der Sophokleischen Tragödie, deren Wirkung nicht auf der Rationalisierbarkeit der Geschehnisse, sondern auf ihrem hohen emotionalen Gehalt beruhte.

Es ist ein typisch essayistisches Moment, dass die Beurteilung von Euripides' Lebenswerk widersprüchliche Momente beinhaltet. Aus diesem Lebenswerk wird ein einziges Stück, die *Bacchen* hervorgehoben, und es wird gerade als eine Rechtfertigung des Dionysischen gedeutet:

Euripides selbst hat am Abend seines Lebens die Frage nach dem Werth und der Bedeutung dieser Tendenz in einem Mythos seinen Zeitgenossen auf das Nachdrücklichste vorgelegt. Darf überhaupt das Dionysische bestehen? Ist es nicht mit Gewalt aus dem hellenischen Boden auszurotten? Gewiss, sagt uns der Dichter, wenn es nur möglich wäre: aber der Gott Dionysus ist zu mächtig; der verständigste Gegner – wie Pentheus in den „Bacchen“ – wird unvermutet von ihm bezaubert und läuft nachher mit dieser Verzauberung in sein Verhängniss. Das Urtheil der beiden Greise Kadmus und Tiresias scheint auch das Urtheil des greisen Dichters zu sein: das Nachdenken der klügsten Einzelnen werfe jene alten Volkstraditionen, jene sich ewig fortpflanzende Verehrung des Dionysus nicht um, ja es gezieme sich, solchen wunderbaren Kräften gegenüber, mindestens eine diplomatisch vorsichtige Theilnahme zu zeigen: wobei es aber noch immer möglich sei, dass der Gott an einer so lauen Betheiligung Anstoss nehme und den Diplomaten – wie hier den Kadmus – schliesslich in einen Drachen verwandle. (KSA I, S. 82.)

Wie bei Nietzsche schon öfters der Fall war, dient das Erzählerische auch hier der Versinnlichung des Theoretischen. Nun färbt auch eine kleine Ironie das Nacherzählen des Drameninhalts, die diesmal wohlwollend und zustimmend wirkt und den Eindruck macht, der Erzähler der Tragödienschrift hat dem Dichter Euripides, wenn auch nicht der durch ihn vertretenen Tendenz, verziehen.

Auf ähnliche widersprüchliche Weise lässt das 14. Kapitel dann Sokrates Gerechtigkeit widerfahren. Nachdem mit seinem Namen das Überwuchern des philosophischen Gedankens, der Dialektik und des Optimismus im Drama heillos verbunden wurde, bekommt die theoretische Ausführung einen narrativen Abschluss, der Sokrates vor seinem Tod zeigt, als er im Gefängnis eine „Traumerscheinung“ hat und Musik treibt. (KSA I, S. 96.) Zwischen dem früheren „despotischen Logiker“ und diesem „musiktreibenden Sokrates“ besteht freilich ein krasser Gegensatz. Auch wirkt die Szene jetzt unerwartet pathetisch und nimmt an theoretischer Feindseligkeit gegen den Philosophen etwas ab. (KSA I, S. 96.) Darüber hinaus trifft man hier ja wieder die bekannte Symbolik: in diesem einzigartigen Augenblick scheint Sokrates ausnahmsweise geeignet zu sein, Traum und Musik, Apollon und Dionysos miteinander zu verknüpfen.

Es ist aufschlussreich, diese schwankende Beurteilung beider Verursacher des Verfalls der Tragödie mit den entsprechenden Textpassagen in der diesbezüglichen Vorstudie *Socrates und die Tragödie* zu vergleichen. Mehrere Äußerungen dieser Schrift lassen Euripides' Vorhaben und dichterische Leistung viel positiver erscheinen als *Die Geburt der Tragödie*, in historischer Perspektive wird hier auch seine Komödie, mit deren Alltätlichkeitsthematik zusammen, als eine neue Entwicklungsstufe angesehen: „Durch ihn ist der neueren Comödie die Zunge gelöst worden, während man bis Euripides nicht wußte, wie man die Alltätlichkeit anständig auf der Bühne reden lassen sollte.“¹¹³ Dem Menschen Euripides und seinen Bestrebungen zollt die Vorstudie eindeutig Achtung, seine Versuche um die Veränderung der Dramentechnik werden nicht gleich abgelehnt, sondern zunächst auf ihre Prämissen hin erforscht. Bestätigt wird in diesem Sinne, „[...] daß Euripides mit bestem Wissen und Gewissen handelte und sein ganzes Leben in großartiger Weise einem Ideale geopfert hat“.¹¹⁴ (KSA I, 536.)

Sokrates gegenüber scheint jedoch die Vorstudie noch strenger als die Tragödienschrift vorzugehen: In der oben bereits erwähnten Szene, welche hier nur flüchtig und gekürzt erzählt wird, gestattet der Erzähler Sokrates nicht, zur „apollinischen Einsicht“ zu kommen, seine Musik treibenden Versuche werden mit der Bemerkung widerlegt: „[...] doch glaube ich nicht, daß er mit diesen metrischen Übungen die Musen versöhnt hat“.¹¹⁵

Die Kapitel 13 bis 16 sind vollständig Sokrates und dem mit ihm symbolisierten Sokratismus gewidmet. Gleich am Anfang vermittelt der Text mehrere anschauliche Bilder von Sokrates, wobei des Wissenden Gestalt von Porträt zu Porträt vom Grandiosen zum Monströsen umgewandelt wird. Die erste Dichotomie des Textes beruht auf der Diskrepanz zwischen der Beurteilung der Zeit und der Selbstdarstellung des Philosophen. Während er nach einem Orakelspruch für den Weisesten gehalten wird, stellt er sich selbst als nichtwissend vor. In der nächsten Szene erscheint er als Verneiner der Intuition, gleich heißt es aber, dass er selbst sein „Dämonion“ hatte, eine göttliche Stimme, welche seinen Verstand kontrollierte. (KSA I, S. 90.) So ist bei ihm das zentrale Gegensatzpaar Intuition versus Bewusstheit, und die paradoxe Konstellation dieser Begriffe scheint den besten Beweis für seine geistige Exzentrizität abgeben zu können:

Während doch bei allen produktiven Menschen der Instinct gerade schöpferisch-affirmative Kraft ist und das Bewusstsein kritisch und abmahnend sich gebärdet, wird bei Sokrates der Instinct zum Kritiker, das Bewusstsein zum Schöpfer – eine wahre Monströsität per defectum! (KSA I, S. 90.)

113 Nietzsche, Friedrich: *Socrates und die Tragödie*. In: KSA I, S. 533–549, hier S. 535.

114 Ebd., S. 536.

115 Ebd., S. 544.

Derart zum Monstrum gemacht, wendet Sokrates in einem der nächsten Bilder dann „das eine grosse Cyklopenauge“ auf die Tragödie, und unter seinem vernichtenden Blick beginnen deren bisher als unerlässlich geltende Elemente wie das tragische Mitleid und der Chor zusammen zu schrumpfen, um den sokratischen Kunstformen wie dem platonischen Dialog und dessen modernem Erben, dem Roman, den Platz zu räumen. (KSA I, S. 92.) Gegenübergestellt werden demnach vor allem die dem Chor bzw. dem Dialog zugrunde liegende Weltbetrachtung, Denkweise und Wirkung. Während die Tragödie nur eine „transzendente Gerechtigkeitslösung“ erlaube und mit Hilfe des Chorgesangs beim Publikum tragisches Mitleid auslöse, sei der Dialog ein Produkt der Dialektik, welche durch die geradlinige Verbindung von Tugend, Wissen und Glück lauter Optimismus vermittele. (KSA I, S. 94f.)

Hat sich damit der Sokratismus, diese in der Tragödienschrift als höchst naturwidrig erscheinende und als griechenfeindlich aufgefasste Tendenz, von seinem leiblichen Vater losgelöst, so gibt es von jetzt ab ständig Schwankungen im Text. Den Unterschied könnte man so formulieren, dass der historische Sokrates als großer Irrender, die mit seinem Namen verbundene Denkweise jedoch als ein unverzeihlicher Frevel des Geistes gesehen wird; es gibt dabei freilich auch viele Überschneidungen. Laut Reibnitz griff Nietzsche bei der „Negativwertung“ von Sokrates auf Hegels Philosophiegeschichte zurück, diese habe nämlich Sokrates als einen „historischen Wendepunkt“ dargestellt, der für die übertriebene Emanzipation des Selbstbewusstseins die Verantwortung trage.¹¹⁶ Im 15. Kapitel wird der Gedanke von der Selbstgesetzlichkeit des menschlichen Geistes bis zur „Wahnvorstellung“ erweitert, „dass das Denken das Sein nicht nur zu erkennen, sondern sogar zu corrigieren im Stande sei“. (KSA I, 99.) Indem die Wissenschaft sich vornimmt, „das Dasein als begreiflich und damit als gerechtfertigt erscheinen zu machen“, scheint sie für einen Augenblick in der Lage zu sein, die ursprüngliche Bestimmung der Kunst zu erfüllen. Erst am Ende dieses Kapitels werden dem Größenwahn des „theoretischen Menschen“, für den freilich Sokrates als Muster steht, Grenzen gesetzt, wodurch dessen „theoretischer Optimismus“ scheitere, und die Folge davon sei, dass sich der Mensch seiner „Kunstbedürftigkeit“ wieder bewusst werden müsse. (KSA I, S. 101f.)

Dieses Kapitel gehört zu den wenigen, in denen die Gegensätzlichkeit rhetorisch nicht wirksam genug durchgeführt wird: während die wissenschaftliche Weltbetrachtung eine seitenlange Explikation erhält, wird deren Gegenpol, „die tragische Erkenntnis“, welche wieder zur Kunst führen sollte, nur kurz erörtert. (KSA I, S. 101.) Dies mag damit zusammen hängen, dass Nietzsche die unter dem Begriff des Sokratismus behandelte Vernunft-, Wissenschafts- und Fortschrittsgläubigkeit als eine „bedrohliche

116 Reibnitz 1995, S. 322.

und kulturzerstörerische Allianz“ auffasste.¹¹⁷ Er hat ihre Erscheinungsformen auch in anderen Schriften gewöhnlich bis in die eigene Zeit verfolgt und heftig kritisiert. Für Nietzsche ist das Phänomen des Sokratismus ein grundlegendes Übel der abendländischen Kultur überhaupt, das nicht im Rahmen eines einzigen Kapitels ausbalanciert werden kann. Mit der Überbetonung des Sokratischen Elements am Ende der zweiten thematischen Einheit können diese fünf Kapitel den Charakter eines Gegenentwurfs zu der tragischen Weltbetrachtung allerdings nochmals unterstreichen.

Der Abschluss ist emotionell genauso hochgeladen wie das Ende der ersten Einheit: Die Hinwendung zur Gegenwart erfolgt unter Ängsten, Zweifeln aber auch Hoffnungen, welche in einer Reihe von Frage- und Aufrufesätzen ihre rhetorisch effektvolle Ausprägung erhalten.

3.4 Kapitel 16–25

Die beiden ersten Kapitel dieser thematischen Einheit dienen, unter Vorwegnahme der Wiedergeburt der Tragödie, als Zusammenfassung der bisherigen theoretischen Ausführungen; insofern könnten sie noch zum Vorangehenden gehören. Der Grund dafür, weshalb sie enger mit dem dritten Komplex zusammengefügt werden sollen, liegt in der Vorrangstellung der Musik, die in der letzten Einheit zweifellos als thematisches Bindeglied fungiert.

Der Übergang von der Problematik der Antike zur Kunst der Moderne findet gleich im 16. Kapitel durch die Erwähnung von Wagners Beethoven-Studie statt. Im Zentrum steht, unter Berufung auf Schopenhauers Philosophie, die Musik als dionysisches Element der Kunst, was eine Wiederkehr zum Ausgangspunkt der Tragödienschrift bedeutet. Die grundlegende Fragestellung bezieht sich zunächst mit Schopenhauer auf die Beschaffenheit der Musik im Vergleich zu anderen Künsten und auf ihr Verhältnis zu Bild und Begriff. Mit einem seitenlangen Schopenhauer-Zitat wird nochmals bekräftigt, dass im Unterschied zu allen konträren Phänomenen nur die Musik fähig sei, eine Unmittelbarkeit bei der Abbildung zu erreichen, auf den schönen Schein zu verzichten und somit Wesenhaftes, „den Mythos d. h. das bedeutsamste Exempel zu gebären und gerade den tragischen Mythos: den Mythos, der von der dionysischen Erkenntnis in Gleichnissen redet“. (KSA I, S. 107.) Diese Bevorzugung des Tragischen soll man zugleich als eine Rückbiegung zu Wagners Auffassung in der Beethoven-Studie verstehen, wo er die Musik als einzige Kunst, und insbesondere im Gegensatz zu der bildenden Kunst, von dem traditionellen ästhetischen Kriterium der Schönheit freisprechen will.

117 Ebd.

Nachdem die dionysische Musik, der Mythos und das Tragische zu diesem unauflösbaren Ganzen verschmolzen wurden, dient das musikalische Element als Grundlage zu weiteren Entgegensetzungen. Den Gegenpart spielt dazu der Dithyrambus der neueren attischen Komödie, was in vieler Hinsicht eine Wiederholung früherer Feststellungen ist. Während aber bei Euripides noch eher der Realitätsbezug kritisiert wurde, fokussiert jetzt die Tragödienschrift bei der Erarbeitung der Unterschiedlichkeit in erster Linie auf die Funktion und Wirkung der Musik. Demnach erscheine die dionysische Musik als „allgemeiner Spiegel des Weltwillens“, während die Musik des Dithyrambus mit ihrer „Tonmalerei“ nur ein „dürftiges Abbild der Erscheinungen“ wiederzugeben fähig sei. (KSA I, S. 112.) Der Grund für diese Unvollkommenheit sei in dem Mechanismus selbst zu suchen: Der Dithyrambus arbeite mit rationalen Effekten, wenn er „äusserliche Analogien zwischen einem Vorgange des Lebens und der Natur und gewissen rhythmischen Figuren und charakteristischen Klängen der Musik“ erziele. (KSA I, S. 112.)

Weitere Gegensatzpaare des Textes, pro und kontra das Mythische, betreffen die Charakterdarstellung und den Schluss beider Dramentypen. In der Tragödie stelle der Charakter einen „ewigen Typus“, in der neueren attischen Komödie lebensnahe, auf Einzelzüge reduzierte Figuren dar; die eine lasse am Ende „den metaphysischen Trost“ spüren, die andere brauche aber „einen eigenen deus ex machina“, um die Daseinslust ungestört aufrechterhalten zu können. (KSA I, S. 113f.)

Vorübergehend wird dann das Thema Musik beiseite gelassen. Das 18. Kapitel erscheint als eine Art Exkurs, in dem anhand der Versprechen, welche die diversen dramatischen Gattungen anbieten können, eine Typologie der Kulturen aufgestellt wird. Die Tragödienschrift unterscheidet hier drei „Illusionsstufen“ voneinander, welche durch ihre Dominanz die jeweilige Kultur bestimmen und anhand derer „eine vorzugsweise sokratische oder künstlerische oder tragische Kultur“ entstehe. (KSA I, S. 116.) Die moderne sei eine Fortsetzung der sokratischen, insofern als in der Gegenwart der Geist der Wissenschaft überwuchere. Als ihre Symbolfigur erscheine Faust, was ein Zeichen dafür sei, dass der moderne Mensch – im Gegensatz zu Sokrates – bereits auch die Unzulänglichkeit der wissenschaftlichen Weltbetrachtung erfahren müsse. Bei dem verbindlichen Optimismus der alexandrinischen Kultur, welche als Nachfolge der sokratischen aufzufassen sei, mangle es an jeder wahren Grundlage, indem diese Kultur – und hier wechselt die Tragödienschrift plötzlich vom Kulturphilosophischen ins Geschichtsphilosophische – auf die Arbeit eines „Sklavenstandes“ angewiesen sei, zugleich aber dessen Unentbehrlichkeit „leugne“. (KSA I, S. 117.)

Dieses Kapitel bleibt aber nicht bei der Diagnose des Übels stecken. Als Kontrapunkt werden in einem Rückverweis auf den Anfang der Tragödienschrift Kant und Schopenhauer herbeigeholt, die bewiesen haben, dass die geltende wissenschaftliche Welterklärung nur „das Werk der Maja“ sei. Den ideellen Sieg trägt wiederum die Ein-

sicht in die Notwendigkeit einer tragischen Kultur davon, welche „mit unbewegtem Blicke dem Gesamtbilde der Welt zuwendet und in diesem das ewige Leiden mit sympathischer Liebesempfindung als das eigne Leiden zu ergreifen sucht“. (KSA I, S. 118.)

Der musikalische Faden wird im 19. Kapitel wieder aufgenommen. Habe der sokratischen Kultur am besten der Dithyrambus entsprochen, so finde jetzt die alexandrinische Kultur ihre adäquate Ausdrucksform in der Oper. Das Kapitel über die Oper enthält die umfangreichste theoretische Ausführung, die es in der Tragödienschrift überhaupt gibt, deshalb kann man behaupten, der Auseinandersetzung mit dieser Gattung habe Nietzsche eine große Bedeutung beigemessen. Bei der Bewertung der Oper nimmt er auch auf ihre Tradition keine Rücksicht. Sein Gedankengang ist insofern eine logische Fortsetzung der früheren Erörterungen, als die Mehrheit der Vorwürfe die Rolle der Musik im Rezitativ betrifft, welches als das wichtigste Element der Oper erscheint. Die Musik habe hier ihre Dominanz zugunsten der Rede verloren, es sei ihr nichts anderes übriggeblieben, als bloßer Schnörkel des Textes zu sein. Die Akzentuierung des Wortes entspringe dem Bedürfnis des theoretischen Menschen, die Existenzberechtigung des Pessimismus zu verleugnen und das Dasein zum „Idyll“ zu verklären. (KSA I, S. 122.)

Nach der ausführlichen und einprägsamen Darstellung einer solchen „Degeneration“ der neuzeitlichen Musikentwicklung kommt dennoch die Hoffnung auf „das allmähliche Erwachen des dionysischen Geistes“ auf; schnell wird der Zusammenhang „von Bach zu Beethoven, von Beethoven zu Wagner“ erstellt. (KSA I, S. 126f.) Dass ihrem musikalischen Genius mit den gegenwärtigen ästhetischen Begriffen nicht beizukommen sei, wird rhetorisch gesteigert versichert:

Was vermag die erkenntnislüsterne Sokratik unserer Tage günstigsten Falls mit diesem aus unerschöpflichen Tiefen emporsteigenden Dämon zu beginnen? Weder von dem Zacken- und Arabeskenwerk der Opernmelodie aus, noch mit Hülfe des arithmetischen Rechenbretts der Fuge und der contrapunktischen Dialektik will sich die Formel finden lassen, in deren dreimal gewaltigem Licht man jenen Dämon sich unterwürfig zu machen und zum Reden zu zwingen vermöchte. Welches Schauspiel, wenn jetzt unsere Aesthetiker, mit dem Fangnetz einer ihnen eignen „Schönheit“, nach dem vor ihnen mit unbegreiflichem Leben sich tummelnden Musikgenius schlagen und haschen, unter Bewegungen, die nach der ewigen Schönheit ebensowenig als nach dem Erhabenen beurteilt werden wollen. (KSA I, S. 127.)

Die Schlusspointe ist die Ankündigung der Wiedergeburt der Tragödie, nachdem, wie es die vorhin erwähnten Vorbilder nachgewiesen hätten, die deutsche Kulturentwicklung durch ihre Philosophie und Musik geeignet zu sein scheine, das Griechisch-Dionysische heraufzubeschwören.

Das nächste Kapitel ist auf ähnliche Weise strukturiert: zunächst wird eine Krankheitsdiagnose der Gegenwart aufgestellt, worauf antithetisch ein Trotzdem durch die Evozierung der Tragödie folgt. Ein Unterschied besteht jedoch: diesmal ist es die deut-

sche Aneignung des antiken Bildungsgutes, die angeprangert wird. Keine der eingebürgerten Rezeptionsweisen scheine adäquat vorzugehen. Die Bildungsanstalten werden wegen ihres dünnen Historismus kritisiert, noch schlechter stehe es jedoch mit dem journalistischen Zeitgeist, welcher das griechische Erbe mit einer „leichten Eleganz“ nur verwässere. (KSA I, S. 130.) Nicht einmal solchen deutschen Klassikern wie Schiller und Goethe wird anerkannt, dass sie ihre selbstbestimmte Aufgabe, das geistige Erbe der Antike weiter zu geben, erfüllt hätten.

An diesem Nullpunkt der Kultur erscheint die plötzliche Hinwendung zur Tragödie noch weniger begründet als im vorigen Kapitel, sie wird auf der argumentativen Ebene des Textes auf keinerlei Weise vorbereitet. Ihr Einbeziehen ist weder kulturhistorisch noch ästhetisch untermauert, es ist allein die rhetorische Dimension des Textes, die jetzt der Tragödie Autorität verleiht. Die Rede über die Kulturlosigkeit der Gegenwart wird durch eine wirre Bilderreihe durchbrochen. Schopenhauer taucht da auf als einer der Reiter aus Dürers Apokalypse und die Tragödie selbst wird als mythologische Gestalt einer goldenen Urzeit aufgefasst. Indem das Aufeinanderfolgen der beiden Themen jedes diskursiven Zusammenhangs entbehrt, kann die Entgegensetzung nach der immanenten Logik der ironischen Struktur nicht vollzogen werden; das Kapitel zerfällt letztlich in zwei inkommensurable Teile.

Die diskursive Argumentation erfährt eine Fortsetzung im 21. Kapitel, das die früher behandelten Themen im Hinblick auf die moderne musikalische Tragödie, für welche Wagners Oper *Tristan und Isolde* als Beispiel angeführt wird, nochmals bespricht. Im Wesentlichen wird auch jetzt das Gegensatzpaar Dionysisch-Apollinisch variiert, diesmal durch die Gegenüberstellung der Funktion und Wirkung von Musik und Mythos im musikalischen Drama:

Der Mythos schützt uns vor der Musik, wie er ihr andererseits die höchste Freiheit giebt. Dafür verleiht die Musik, als Gegengeschenk, dem tragischen Mythos eine so eindringliche und wesentliche metaphysische Bedeutsamkeit, wie sie Wort und Bild, ohne jene einzige Hilfe, nie zu erreichen vermögen [...] (KSA I, S. 134.)

Durch die Heraufbeschwörung der ungeheuren Atmosphäre im dritten Akt von *Tristan und Isolde* soll bewiesen werden, dass die Musik ohne Wort und szenische Darstellung bei dem Zuhörer eine verheerende Wirkung auslöse, weil sie als dionysische Macht die Aufhebung der Individualität erziele. Der musikalisch erregbare Mensch könne seine Rettung nur von der apollinischen Wirkung des Mythos erwarten. Diese beruhe auf einer Täuschung, welche sich daraus ergibt, dass in dem Mythos der dionysische Abgrund durch das Exempel eines Menschenschicksals verdeckt werde: Die großartige Geschichte des mythischen Helden erwecke immerhin den Anschein, als ob sich das Individuum durchsetzen könne. In dieser Rivalität beider Prinzipien hat in wirkungs-

ästhetischer Hinsicht lange das Apollinische den Vorrang; dies entpuppt sich jedoch letzten Endes als Irrtum. In der Gesamtwirkung müsse das Dionysische die apollinische Täuschung durchdringen und als solche entlarven, womit „ein Bruderbund beider Gottheiten“ entstehe. (KSA I, S. 140.)

Dieser Gedanke von der gegenseitigen Bedingtheit der apollinischen und dionysischen Kunstwirkungen wird im 22. Kapitel fortgesetzt, betont wird jedoch diesmal eine sympathetische Annahme des tragischen Ausgangs bei dem dafür empfindlichen, ‚ästhetischen Zuhörer‘. Mit der Einführung des Begriffs des ästhetischen Zuhörers grenzt Nietzsche seine Tragödientheorie von den gängigen Ästhetiken von Aristoteles und Hegel ab. Diesen wirft er vor, dem Kunstwerk gerade seine ästhetischen Implikationen zu verleugnen, wenn man von ihm eine sittliche Reinigung oder die Rechtfertigung der bestehenden Weltordnung erwarte. Die Tragödienschrift stellt dem ästhetischen Zuhörer den Kritiker gegenüber, der „zum Genießen unfähig“, sich mit „halb moralischen, halb gelehrten Ansprüchen“ der Kunst annähere. (KSA I, S. 143.)

Indem Nietzsche bei der Tragödie ihre ästhetische Wirkung in den Mittelpunkt stellt, löst er sich sogar von Schopenhauer los. Im Unterschied zu seinem Meister schreibt Nietzsche nach Susanne Lawrenz auch dem Mitleiden eine ästhetische Qualität zu:

Entgegen der moralischen Deutung Schopenhauers gewinnt Nietzsche dem „Mitleiden“ eine ästhetische Dimension ab: Im „Wiederholen“ und „Verwandeln“ – der Einkehr in eine fremde Natur – lässt sich eine mimetische Qualität des Mitleids beobachten, die für das nähere Verständnis des Chorszenariums ausschließlich zu sein scheint. Hier liegt das Künstlerische des dionysischen Prozesses.¹¹⁸

Die Vorrangstellung des Ästhetischen ermöglicht Nietzsche, im Gegensatz zu seinen Vorgängern die Tragödientheorie vollständig im Bereich der Kunst zu verorten. Damit erreicht *Die Geburt der Tragödie* einen theoretischen Höhepunkt, von dem es am Ende – wie er im Vorwort selbstkritisch bemerkte – „durch die Einmischung der modernsten Dinge“ zumindest ideell abwärts führen musste. (KSA I, S. 20.) Die ironische Struktur des Textes wird jedoch dadurch, dass er dabei, „auf Grund der letzten deutschen Musik, vom ‚deutschen Wesen‘ zu fabeln begann“, nicht beeinträchtigt. (KSA I, S. 20.)

Auf den urwüchsigen Zusammenhang von Mythos und Kultur konzentriert sich nämlich das 23. Kapitel, um zweierlei Gesellschaftsformen, die mythenlose und die Mythos besitzende, zu unterscheiden. Die erste bleibe in allen ihren kulturellen Formationen wurzellos, „abstract“, sodass die Lücke des Selbstverständnisses ein „ungeheures historisches Bedürfnis“ ins Leben rufen müsse oder durch Entlehnungen von fremden Kulturen gefüllt werden sollte, wofür Frankreich das Beispiel darstelle. (KSA

118 Lawrence, Susanne: Ästhetisches Mitleid. Lessing – Bernays – Nietzsche. Inauguraldissertation, S. 129, http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_000000002721_4_kap3.pdf [20.10.2016]

I, S. 145f.) Das deutsche Kulturleben besitze demgegenüber „eine herrliche, innerlich gesunde uralte Kraft verborgen“, mit deren Hilfe „der deutsche Mythos“ nach griechischem Muster, in Nachfolge des lutherschen Chorals, wiedergeboren werden könne. (KSA I, S. 146f.) Beim Nachvollzug der Historie des deutschen Mythos wird für dessen Niedergang das Eindringen des alexandrinischen Geistes im 15. Jahrhundert verantwortlich gemacht; und die Lösung wäre „jene Ausscheidung gewaltsam eingepflanzter fremder Elemente“. (KSA I, S. 149.) Diese gegen den romanischen Einfluss gerichtete Äußerung kann man wohl auch den aktuellen politischen Ereignissen zuschreiben.

Der frühere ästhetisch-theoretische Schwung kommt wieder zurück in den letzten beiden Kapiteln, die sich zum Ziel setzen, unter den wesentlichsten Aussagen der Tragödienschrift in Bezug auf die Gegenwart Kohärenz zu schaffen. Es heißt vor allem, „die Genesis des tragischen Mythos“ ästhetisch zu untermauern; in diesem Sinne müsse der tragische Mythos sowohl am Apollinischen als auch am Dionysischen teilhaben; einerseits „die Lust am Scheine“, andererseits „eine noch höhere Befriedigung an der Vernichtung der sichtbaren Scheinwelt“ verraten. (KSA I, S. 151.) Diese Aussage deutet bereits auf die Tendenz zum Dionysischen hin, und tatsächlich wird diesmal der Zusammenhang zwischen der Tragödie, dem Mythos und der Musik auf dionysischer Grundlage hergestellt. Den Vorrang des Dionysischen bestärkt auch der neu eingeführte Begriff der „musikalischen Dissonanz“, welche „als Urphänomen der dionysischen Kunst“ zur Erklärung der tragischen Wirkung dienen soll. (KSA I, S. 152.)

Das letzte Kapitel läuft jedoch auf ein Gleichgewicht der beiden Kunstwirkungen hinaus, indem anerkannt wird, diese Dissonanz werde, „um leben zu können, eine herrliche Illusion brauchen, die ihr einen Schönheitsschleier über ihr Wesen decke“. (KSA I, S. 155.)

4. Bilanz

Generell wird in der Forschung angenommen, dass *Die Geburt der Tragödie* eine große Huldigung an Wagner darstelle. Darauf bereitet schon der Prolog den Leser vor; und dies sollen auch die zahlreichen Hinweise auf Wagners theoretische und kompositorische Werke und vor allem auf das Konzept des Musikdramas auf der Grundlage des „deutschen“ Mythos bestärken. Andererseits machen manche Forscher darauf aufmerksam, dass zwischen Nietzsche und Wagner in ihrer Kunstauffassung um diese Zeit noch eine Kongenialität bestand, infolge derer man die letzten zehn Kapitel kaum als eine bloße Höflichkeitsgeste abtun könne.¹¹⁹ In der Argumentationweise dieses Teils ist allerdings

¹¹⁹ Vgl. Latacz, Joachim: Fruchtbare Ärgernis. Nietzsches „Geburt der Tragödie“ und die gräzistische Tragödienforschung. Basel: Helbing und Lichtenhahn 1998

eine Änderung zu beobachten: dominierte in der ästhetischen Theorie der griechischen Tragödie und Komödie eine nüchterne Erzählerstimme und logische Gedankenführung, benutzt der Autor, wenn er über die Moderne spricht, eine pathetische Ausdrucksweise, die alle rhetorischen Register zieht. Bereits das *Vorwort an Richard Wagner* hat mancherlei Ähnlichkeiten mit diesen Teilen. Während aber dort eher eine gewisse Feierlichkeit und Erhabenheit dominierte, erzielt der rhetorische Sprachduktus hier, die Beweiskraft der Aussage zu erhöhen und den Leser von der Unwiderlegbarkeit der Wiedergeburt der Tragödie zu überzeugen. Die Zunahme an rhetorischen Effekten kann damit erklärt werden, dass Wagners musikalisches Drama in Ermangelung der historischen Tradition nicht die gleiche Akzeptanz hatte wie das in der Tragödienschrift verwertete antike Material.

Als Zeugnis für die Überredungskunst des Verfassers sei hier zunächst die vertrauliche Anredeformel „meine Freunde“ angeführt, welche in den letzten Kapiteln mit dem Ziel eingeführt wird, den Leser als gleichgesinnt vorauszusetzen. (z. B. KSA I, S. 135. und S. 154.) Im Übrigen wird im *Vorwort* auch Wagner selbst als „mein hochverehrter Freund“ angedet. (KSA I, S. 23.)

Einen anderen Typ der rhetorischen Steigerung des Textes stellt die folgende rhetorische Frage dar, insofern als ihr allegorisches Sinnpotential in kulturkritischer Hinsicht eine Übereinstimmung andeutet.

Man frage sich, ob das fieberhafte und so unheimliche Sichregen dieser Cultur etwas Anderes ist, als das gierige Zugreifen und Nach-Nahrung-Haschen des Hungernden – und wer möchte einer Cultur noch etwas geben, die durch alles, was sie verschlingt, nicht zu sättigen ist und bei deren Berührung sich die kräftigste, heilsamste Nahrung in „Historie und Kritik“ zu verwandeln pflegt? (KSA I, S. 146.)

Die Veränderung des Sprachduktus hat ihren wichtigsten Grund in der Mehrschichtigkeit der Autorintention. Nietzsche hatte in der Tragödienschrift einen Zweifrontenkrieg zu führen. Er polemisierte sowohl *gegen* die eingebürgerten Ansichten der Klassischen Philologie als auch *für* sein eigenständiges Kunstverständnis. Zunächst polemisiert er gegen die Wissenschaft und wird dadurch alsdann zur Ästhetik und zur zeitgenössischen Kulturkritik geführt. Je mehr er sich dabei der modernen Problematik nähert, desto weiter entfernt er sich von seiner ursprünglichen Zielsetzung und dem wissenschaftlichen, argumentativ bestimmten Diskurs, auch wenn schon zuvor an keiner Stelle von einer ausschließlich exakt-philologischen Vortragsweise die Rede sein konnte. Bildlichkeit und Erzählung dienen in den beiden ersten Teilen, unter Bewahrung der narrativen Distanz, der Veranschaulichung. Diese Distanz wird jedoch im letzten Teil stufenweise aufgegeben, um den Leser direkt anzusprechen. Die eingesetzten rhetorischen Kunstmittel schaffen diesmal – unter Hintanstellung eigener Befindlichkeiten – eine Privatatmosphäre, in der nicht mehr die wissenschaftliche Haltbarkeit der vorgetragenen Theorie

maßgebend ist, sondern das Gemeinschaftsgefühl, wodurch sich der Leser als kongenialer Partner an der Kunstdebatte beteiligen kann.

5. Eine essayistische Perspektive der Spätzeit

Wolfgang Müller-Funk, der sehr zutreffend das Essayistische mit der ihm eigenen „Schwebelage“ charakterisiert, weigert sich in Anbetracht von „Gestus“, „Struktur“ und „Rhetorik“ des Nietzscheschen Gesamtwerks, dieses dem Essayismus zuzuordnen.¹²⁰ Diese Aussage kann jedoch im Hinblick auf das 1886 unter dem Titel *Versuch einer Selbstkritik* erschienene zweite Vorwort in Zweifel gezogen werden. Die rhetorische Struktur der Tragödienschrift erhält allein durch diesen Text eine neue Perspektive. Denn aus dem Abstand von 15 Jahren findet der Verfasser das Werk als Ganzes nun „fragwürdig“ und vermag sich mit mehr als einer zentralen Feststellung nicht mehr vollständig zu identifizieren. (KSA I, S. 11.) Andererseits ist der Text an sich schon zu doppelbödig, als dass er eine richtige „Selbstkritik“ sein könnte; in der Tat will er als ein zweideutiger „Versuch“ verstanden werden.

Von den insgesamt sieben Abschnitten enthalten lediglich zwei explizite Kritik an der Tragödienschrift. Sie betrifft in erster Linie die sprachliche Dimension des Textes und erst an zweiter Stelle die gedankliche Konstruktion, die Erwartung nämlich, dass die Auferstehung des deutschen Geistes gerade durch Wagners grandioses Projekt Wirklichkeit werde. Schwerer als dies scheint jedoch die Sprachkritik zu wiegen: Im dritten Abschnitt werden die rhetorischen Übertreibungen der Tragödienschrift und die ihnen zugrunde liegende selbstgenügsame Erzählposition als „sehr überzeugt und deshalb des Beweises sich überhebend“ getadelt. (KSA I, S. 14.) Dies steht allerdings einigermaßen im Widerspruch zu dem Vorwurf des sechsten Abschnittes, die Tragödienschrift ermangele einer „eigenen Sprache“ und habe sich der „Schopenhauerischen und Kantischen Formeln“ bedient, ohne deren „Geist“ gerecht zu werden. (KSA I, S. 19.)

Die Mehrheit der Abschnitte erläutert jedoch Schritt für Schritt die wichtigsten Themen der Tragödienschrift, wodurch der *Versuch* nicht nur eine Art Einführung präsentiert, sondern auch die behandelte Problematik in ihrer vollen Bedeutung erfasst, ja sogar ursprünglich verborgene Zusammenhänge unter den tragenden Begriffen Wissenschaft – Kunst – Moral ans Licht bringt. Dies geschieht in einem Stil, welcher diametral im Gegensatz zu dem des Haupttextes steht. War für jenen eine – soeben noch getadelte – Selbstgewissheit der Sprechweise charakteristisch, dominieren im *Versuch* Fragesätze,

¹²⁰ Müller-Funk 1995, S. 162.

die quasi aus der Position eines Zweifelnden gestellt werden, auch wenn sie im Grunde genommen der Beeinflussung des Lesers dienen:

Aus der Musik? Musik und Tragödie? Griechen und Tragödien-Musik? Griechen und das Kunstwerk des Pessimismus? Die wohlgerathenste, schönste, bestbenedete, zum Leben verführendste Art der bisherigen Menschen, die Griechen – wie? Gerade sie hatten die Tragödie nöthig? Mehr noch – die Kunst? Wozu – griechische Kunst? [...] (KSA I, S. 12.)

In dieser Weise werden bereits im ersten Abschnitt alle Hauptmotive der Griechen-Erzählung kurz angesprochen: die Umwertung der Heiterkeit und des Pessimismus bei den Griechen, die Bedeutung der Musik und des Dionysischen, schließlich die Funktion der Wissenschaft für die Wahrheit und die Rolle, die Sokrates dabei spielte. Wie bekannt, führt nach Nietzsches Bedünken das Problem der Unzulänglichkeit wissenschaftlicher Erkenntnis zum Bereich der Kunst und endet beim Leben. Wenn der *Versuch* im Weiteren unter Berufung auf die moralische Verwerflichkeit des Lebens die Allgemeingültigkeit der Moral bezweifelt und dabei zu dem Schluss gelangt, „dass nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt ist“, dann übt er zwar Kritik am Stil, verteidigt jedoch bis zum sechsten Abschnitt das Konzept selbst. (KSA I, S. 17.) Den Sieg des Kunstkonzeptes vermag denn auch dieser Abschnitt nicht zu vereiteln, richtet sich doch die hier formulierte Kritik gegen die „Einmischung der modernsten Dinge“ und nicht gegen die ästhetische Theorie als Ganze. (KSA I, S. 20.)

Erst der letzte Abschnitt vermittelt einen ernst zu nehmenden Einwand gegen die „Artisten-Metaphysik“. (KSA I, S. 21.) Die Grundlage dafür liefert die Neuinterpretation des Dionysischen. Diente dieses in der Tragödienschrift noch als Prinzip eines notwendigen, weil den Sinn des Daseins mit einbegreifenden Pessimismus, wird die Idee des Daseins diesmal durch einen tanzenden und singenden Zarathustra verkörpert, der durch das Lachen „die Kunst des diesseitigen Trostes“ lehrt. (KSA I, S. 22.) Damit könnte die Notwendigkeit einer Wiedergeburt der Tragödie mit ihrem Versprechen des metaphysischen Trostes möglicherweise tatsächlich in Frage gestellt werden; festgehalten wird am Schluss, wie es scheint, einzig und allein noch am Rechtfertigungsgedanke.

Trotzdem gewinnt man nicht den Eindruck, der *Versuch* laufe auf einen Widerruf der Tragödienschrift hinaus. Ein solcher wird durch das Vorausgehende keinesfalls vorbereitet, rekapituliert doch der Text, von den letzten beiden Abschnitten abgesehen, den Gedankengang derselben.

Zweitens kann man nicht außer Acht lassen, dass in dem letzten Abschnitt ein Bruch der Autorenstimme herbeigeführt wird. Das Ich dieses Abschnitts tritt in eine Debatte mit dem Verfasser der früheren Abschnitte ein, wodurch der Eindruck entsteht, dass seine kritischen Bemerkungen nicht (nur) die Kunsttheorie aus dem Jahre 1871, sondern (auch) das vorhin explizierte eigene Konzept betreffen. Zwar ist diese Verdopplung des

Verfasser-Ichs von rein rhetorischem Charakter, kann dessen Selbstwurf den Leser in Verwirrung bringen:

– Aber, mein Herr, was in aller Welt ist Romantik, wenn nicht Ihr Buch Romantik ist? [...] ist das nicht das ächte Romantiker-Bekenntniss von 1830, unter der Maske des Pessimismus von 1850? hinter dem auch schon das übliche Romantiker-Finale präludirt, – Bruch, Zusammenbruch, Rückkehr und Niedersturz vor einem alten Glauben, vor dem alten Goethe... (KSA I, S. 21.)

Schließlich weckt gerade das zuletzt zitierte Lied Zarathustras manche Zweifel an der Überlegenheit der Diesseits-Philosophie desselben. Die seitenlang zitierten Worte Zarathustras, welche dazu bestimmt sind, den *Versuch* aus der Perspektive einer neuen Kunst- und Lebensauffassung abzuschließen, stammen aus dem vierten, nachträglich verfassten Teil des Zarathustra-Buches und wurden zu Nietzsches Lebzeiten nur einmal, und zwar als Privatdruck im Jahre 1885, veröffentlicht. Nietzsche hat jedoch diesen Teil nicht mehr in die Zarathustra-Ausgabe von 1887 aufgenommen.¹²¹ Kein Wunder, liest sich doch der vierte Teil wie eine Parodie des eigenen Werkes: Seine Zuhörer werden vom Propheten für „höhere Menschen“ gehalten, obwohl sie sich schließlich als dumm und feig erweisen; bezeichnenderweise wird diese Szene mitunter vom Schreien eines Esels unterbrochen.

So ist das Jubellied Zarathustras kein überzeugendes Gegenbeispiel des Dionysischen, und dies macht auch die Ernsthaftigkeit der vorgelegten Selbstkritik zweifelhaft. Im Endeffekt kann oder will der *Versuch* nicht gegen die Tragödienschrift sprechen; er zeugt vielmehr davon, dass Nietzsches Beziehung zu dem Griechenkonzept des Jugendwerkes und – was in diesem Moment noch schwerer wiegt – zu der Lebensbejahung des Spätwerks nicht einmal 1886 frei von Widersprüchen war. Unter Berücksichtigung der selbstreferentiellen intertextuellen Bezüge lässt sich der *Versuch einer Selbstkritik* immerhin als essayistische Schrift aus der Spätzeit betrachten.

¹²¹ Ottmann 2000, S. 121.

III. Hugo von Hofmannsthal: Literaturkritik und/als Poetologie im Essay

1. Einführung

Die neuere Forschung beginnt Hofmannsthals essayistischen Texten größere Aufmerksamkeit zu schenken und dabei lassen sich gewisse Tendenzen erkennen. Bis in die 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts war charakteristisch, dass die Essays bis auf wenige Ausnahmen – wie der allzuviel besprochene *Chandos-Brief* – nicht als Texte mit Eigenwert behandelt wurden, sondern sie dienten als Hilfsmittel zur Erklärung des Lebenswerkes und der Beleuchtung der Kunstauffassung der Wiener Moderne.¹²² Auf Grund ihres kulturhistorischen Potentials erschienen Hofmannsthals Kritiken, Reden und Aufsätze auch geeignet, in die Historismus-Forschung einbezogen zu werden,¹²³ bzw. besonders die spätere Reiseprosa wie die *Griechenland*-Texte wurden als Prototyp des kulturkonservativen Essays besprochen.¹²⁴ Bei diesen literaturwissenschaftlichen Fragestellungen war gemeinsam, dass die essayistischen Schriften allein unter thematisch-inhaltlichem Aspekt untersucht wurden.

Das Desinteresse der früheren Interpreten an Hofmannsthals Essays als literarischen Werken ist deshalb unverständlich, da „fast vom ersten Augenblick seines Erscheinens [...] dem Essay Hofmannsthals immer wieder literarische Qualitäten bescheinigt“ werden – stellte Ernst-Otto Gerke fest, von dem die bis heute eingehendste Untersuchung des kritischen Frühwerks Hofmannsthals stammt.¹²⁵ Seine Studie ist eine Ausnahme, da er versucht, die Essays als Kunstformen zu analysieren.

In der neueren Forschung werden die Essays – wie die hier zu behandelnden D'Annunzio-Kritiken – für die Beantwortung kulturwissenschaftlicher Fragestellungen hinzugezogen, unter anderen auf der methodologischen Basis der transkulturellen Literaturwissenschaft.¹²⁶

Wiederentdeckt wurden die Hofmannsthal-Essays schließlich auch von dem neueren essayphilologischen Diskurs. Simon Janders bespricht in seiner Monographie ein-

122 Vgl. Koch, Hans-Albrecht: Hugo von Hofmannsthal. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, S. 135; Steinecke, Hartmut: Impressionismus oder Junges Wien? Zur Literaturkritik in Österreich vor der Jahrhundertwende. In: Zeman, Herbert (Hg.): Die österreichische Literatur: Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880–1980). Bd. I. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1989, S. 497–511.

123 Aspöckberger, Friedbert: Hofmannsthal und D'Annunzio. Formen des späten Historismus. In: Ders.: Der Historismus und die Folgen. Studien zur Literatur in unserem Jahrhundert. Frankfurt am Main: Athenäum 1987, S. 45–107.

124 Schlaffer, Hannelore / Schlaffer, Heinz: Der kulturkonservative Essay im 20. Jahrhundert. In: Dies.: Studien zum ästhetischen Historismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 140–170.

125 Gerke, Ernst-Otto: Der Essay als literarische Kunstform bei Hugo von Hofmannsthal. Lübeck / Hamburg: Matthiesen Verlag 1970, S. 10.

126 Vgl. Mitterbauer, Helga: Dynamik – Netzwerk – Macht. Kulturelle Transfers „am besondern Beispiel“ der Wiener Moderne. In: Mittelbauer, Helga / Scherke, Katharina (Hg.): Entgrenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart. Wien: Passagen 2005

gehend Hofmannsthals *Erfundene Gespräche und Briefe*, da sie infolge der zugrunde liegenden fiktiven Konstellation geeignet sind, sein Konzept von der „Poetisierung des Essays“ zu bestätigen.¹²⁷ Dabei versäumt Janders auch nicht, die Interpretation dieser Texte im Hinblick auf deren historische Vorläufer, z. B. Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie*, zu erweitern.¹²⁸

Im Folgenden werden bekannte essayistische Texte von Hofmannsthal in chronologischer Reihenfolge einer Analyse unterzogen: zunächst die drei D'Annunzio-Kritiken (1893, 1894 sowie 1895) und darauf folgend zwei berühmte Reden, *Poesie und Leben* (1896) und *Der Dichter und seine Zeit* (1907). Bei der Auswahl war maßgebend, dass sie trotz der Gattungsunterschiede dem gleichen zentralen Problembereich der frühen Moderne angehören, indem sie die Prioritäten und Annäherungsweisen des Ästhetizismus thematisieren. Nicht nur die Reden haben poetologische Relevanz, auch die Kritiken erscheinen erst in zweiter Linie als Auseinandersetzungen mit konkreten Werken und Künstlern. Mit der Luhmannschen Terminologie ausgedrückt, signalisieren sie im Wien der Jahrhundertwende die Umstellung von der Beobachtung erster Ordnung auf die Beobachtung zweiter Ordnung.

2. Die D'Annunzio-Kritiken

Die Kritiker der Wiener Moderne sind meistens daran interessiert, in anderen Werken komplizierte, subtile Wahrnehmungsprozesse und raffinierte Ausdrucksmittel aufzuspüren. Dagmar Lorenz nennt treffend die Art und Weise, wie durch die Hofmannsthal-Essays die zeitgenössischen Werke behandelt werden, ein „identifikatorisches“ Aneignen.¹²⁹ Diese Bezeichnung deutet darauf hin, dass der Essayist seine Position gegenüber dem Werk nicht stabil genug festsetzen kann. Sein Herangehen ist zum größten Teil ein intertextuelles Weiterschreiben, Ergänzen und Vollenden der fremden Vorlage; anstatt eindeutige Aussagen zu treffen und klare Urteile über das fremde Werk zu fällen, geht die Kritik an ihm an mehreren Stellen auf. Dieses Benehmen kann man auch bei dem englischen Vorbild Hofmannsthals, John Ruskin, entdecken, dessen Kritik der junge österreichische Rezensent selbst als „ein Nachleben, ein dithyrambisches und hellstichiges Auflösen und Wiedererschaffen“ charakterisierte.¹³⁰

127 Janders 2008, S. 196–252.

128 Ebd., S. 254–262.

129 Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne. Stuttgart: Metzler 1995, S. 52.

130 Hofmannsthal, Hugo von: Algernon Charles Swinburne. In: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I. 1891–1913. Hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: Fischer 1979, S. 143–148, hier S. 144. Im Weiteren werden die Abkürzung GW RA, Bandnummer und Seitenzahlen im Haupttext in Klammern verwendet.

Der italienische Dichter Gabriele D'Annunzio wurde seit der ersten Hälfte der neunziger Jahre immer bekannter und beliebter im Kreise der deutschsprachigen Autoren, nachdem Stefan George einige Gedichte von ihm für seine *Blätter für die Kunst* übersetzt hatte und der Roman *Il piacere* als Dokument der italienischen Dekadenz aufgenommen worden war.¹³¹ Hofmannsthal wurde von ihm mehrmals dazu angeregt, in Auseinandersetzung mit seinem Werk über die Literatur der Moderne schlechthin zu reflektieren. Sein erster D'Annunzio-Essay, der 1893 in der *Frankfurter Zeitung* erschien, gibt einen Überblick über das ganze Schaffen des italienischen Dichters. Diesem Aufsatz folgten noch zwei weitere, beide in *Die Zeit*, Ende 1894 bzw. Anfang 1896 veröffentlicht. Der Gattung des literarischen Essays entspricht der erste Text am ehesten, insofern als hier Werturteile noch kaum gefällt, sondern vielmehr poetologische Probleme erörtert werden. Im Vergleich zu diesem Essay können die zwei letztgenannten Texte auch als Literaturkritik betrachtet werden, da sie sich jeweils auf ein Werk konzentrieren und über dieses ein Urteil abgeben.

2.1 Gabriele d'Annunzio (1893)

Der Essay ist im Kontext des Ästhetizismus verwurzelt, indem anhand des literarischen Phänomens von D'Annunzio das Thema der Suche nach Schönheit aufgegriffen wird. Diese Suche umfasst den Text als eine Art Rahmen. Am Anfang beklagt der Essayist die Entleerung bzw. Unzulänglichkeit der vorhandenen künstlerischen Ausdrucksmittel: „Ja alle unsere Schönheits- und Glücksgedanken liefen fort von uns, fort aus dem Alltag, und halten Haus mit den schönen Geschöpfen eines künstlichen Daseins [...]“.¹³² Dieses Bild wird am Ende beinahe wörtlich wiederholt, wodurch ihm ein besonderer Nachdruck verliehen wird. Man kann folgern, es sei nicht bloß als dekoratives Ornament aufzufassen, sondern vielmehr als eine Diagnose der zeitgenössischen Kunst zu bewerten: Auf den Spuren der geflüchteten Schönheit wird der Künstler zu den Requisiten eines ‚künstlichen Daseins‘ geführt, die das Vergangene bzw. Kunstwerke vergangener Zeiten reflektieren.

Die erste D'Annunzio-Rezension thematisiert im Wesentlichen das Verhältnis der ästhetizistischen Literatur zur Vergangenheit, und der italienische Schriftsteller wird als Repräsentant der Moderne angesehen. Der erste Teil des Essays charakterisiert unter diesem Aspekt die Situation der neuen Kunst, der zweite beschäftigt sich mit D'Annunzios bisherigem Schaffen aus der gleichen Sicht. Die Gegenüberstellung von

¹³¹ Lorenz 1995, S. 55.

¹³² Hofmannsthal, Hugo von: Gabriele D'Annunzio. In: GW RA I, S. 174–184, hier S.174.

Vergangenheit und Gegenwart wird gleich am Anfang expliziert: Die moderne Kunst erscheint als Erbschaft der vorangegangenen Generationen der „Väter“ und „Großväter“, die auf ihre Nachkommen „hübsche Möbel“ und „überfeine Nerven“ tradierten. Diese Dinge besitzen gleichsam eine zeitliche Dimension: „Die Poesie dieser Möbel erscheint uns als das Vergangene, das Spiel dieser Nerven als das Gegenwärtige.“ (GW RA I, S. 174.) Somit ist die Vergangenheit nicht nur der eine Pol der tragenden Opposition des Aufsatzes, sondern zugleich der Ursprung aller weiteren Gegensätze. Sie ist auch der Ursprung für die Verdopplung des Ichs, die letzten Endes die ironische Struktur, wie es oben ausgelegt wurde, potenziert: „Wir haben nichts als ein sentimentales Gedächtnis, einen gelähmten Willen und die unheimliche Gabe der Selbstverdoppelung“ – so stellt der Essayist die Situation des modernen Künstlers dar. (GW RA I, S. 174f.) Dieser befindet sich im Zustand der Zerrissenheit, die also aus der Faszination durch die Vergangenheit einerseits und andererseits aus der durch den modernen Nerven kult bedingten Tatlosigkeit resultiert. Diese Zerrissenheit lässt zudem weitere Ambivalenzen entstehen, was ein vollendetes Ausschöpfen des Daseins unmöglich macht:

Wir schauen unserem Leben zu; wir leeren den Pokal vorzeitig und bleiben doch unendlich durstig: denn, wie neulich Bourget so schön und traurig gesagt hat, der Becher, den uns das Leben hinhält, hat einen Sprung, und während uns der volle Trunk vielleicht berauscht hätte, muss ewig fehlen, was während des Trinkens unten rieselnd verlorengeht; so empfinden wir im Besitz den Verlust, im Erleben das stete Versäumen. Wir haben gleichsam keine Wurzeln im Leben und streichen, helllichtige und doch tagblinde Schatten, zwischen Kindern des Lebens umher. (GW RA I, S. 175.)

Die grundlegende Ambivalenz der Zeitlichkeit erscheint im Essay ins Ästhetische transponiert, insofern im Weiteren die semiotisch kohärenten Ebenen der Vergangenheit bzw. Gegenwart mit künstlerischen Attitüden und Ausdrucksweisen Korrelate bilden. Die Zeichen dieses Vergangenheitsbezugs sind im Text: „Flucht aus dem Leben“, „hübsche Möbel“, „alte Möbel“ und der „Schönheitstrieb“, der als „Trieb nach dem Vergessen“ angesehen wird. (GW RA I, S. 176.) Diesen Elementen der Vergangenheitsachse stehen jeweils entsprechend die der Gegenwartsachse gegenüber: „überfeine Nerven“, „Analyse des Lebens“, „junge Nervositäten“ und der „Experimentiertrieb“, der nun als „Trieb nach dem Verstehen“ aufgefasst wird. (GW RA I, S. 176.) Was von dem Essayisten von vornherein als Problem der Zeitlichkeit durch die Konfrontierung von Vergangenheit und Moderne hingestellt worden ist, zeigt sich in der Gegenüberstellung der beiden semiotischen Achsen im Wesentlichen als das Problem des künstlerischen Herangehens bzw. der angemessenen Ausdrucksmittel.

Im zweiten Teil des Essays scheinen D'Annunzios Texte in der Darstellung Hofmannsthals Widerspiegelungen der im ersten Teil durchgeführten Oppositionen zu sein. Während die Prosa im Zeichen der „Anatomie des [...] Seelenlebens“ (GW RA I, S. 176.) besprochen wird, wodurch die Tendenz der Gegenwartsbezogenheit aufrecht er-

halten bleibt, beschwört die Darstellung des lyrischen Schaffens D'Annunzios die klassische Tradition der Liebeslyrik sowie kunsthistorische Reminiszenzen in einer unüberschaubaren Vielfalt herauf. Von den Prosawerken werden zuerst einige Novellen kurz skizziert, dann wird der zuletzt erschienene Roman *L'innocente* eingehender vorgestellt. Dabei ist es auffallend, dass der Rezensent vieles ausspart, was man bei der Besprechung von erzählerischen Texten gewöhnlich nicht vergisst: er lässt Inhalt, Handlung, Aufbau unberücksichtigt, erwähnt auch die Grundproblematik der Hauptfigur, seine krankhafte Eifersucht mit keinem Wort. Über die Problematik sagt er: „Es ist das Plädoyer eines Kindesmörders.“ (GW RA I, S. 178.) Die Motivation für den Kindesmord scheint belanglos zu sein. Was sein Interesse erregt, ist der „raffinierte Verismus der Seelenzergliederung“. (GW RA I, S. 179.) Bei der Vorstellung der Hauptfiguren beginnt die Rezension, indem sie dem Roman gleich „jenes Erleben des Lebens nicht als eine Kette von Handlungen, sondern von Zuständen“ schildert, in dem rezensierten Text völlig aufzugehen. (GW RA I, S. 177.)

Der Kritiker tritt in die Romanwelt ein und mit einer Einfühlung, die nur aus einer intimen Nähe möglich ist, beobachtet er das Ehepaar, insbesondere die eigenartige, beinahe wortlose Kommunikation der Ehepartner, die er durch ihre Gestik und Mimik, also durch die Körpersprache wiederzugeben bestrebt:

[...] das Erraten der Stimmung des anderen aus dem Klang der Schritte, der Färbung der Stimme; alle Qual und alle Güte, die sich in ein besonders betontes Wort, in eine rechtzeitig gefundene Anspielung legen läßt; das Erraten des Schweigens; die unerschöpfliche Sprache der Blicke und Hände. (GW RA I, S. 178.)

Wie im Roman, überwiegen auch in der Besprechung die bildhaften Darstellungen. Die schwüle Atmosphäre des Romans schwebt über der Beschreibung der Ehefrau auch in der Rezension, und so scheint ein rührendes Bild ihr „graziöses Märtyrertum“ wiederum adäquater zu veranschaulichen als das Heraufbeschwören schwerer Konflikte:

In einer Bewegung ihrer weißen blutleeren Hände, in einem Zucken ihrer blassen feinen Lippen, in einem Neigen des blühenden Weißdornzweiges, den sie in den schmalen Fingern trägt, liegt eine unendlich traurige und verführerische Beredsamkeit. (GW RA I, S. 179.)

Es ist offenbar, dass der Rezensent den D'Annunzio-Roman weiterdenkt, mit Hilfe der eigenen Einbildungskraft seine Wirkung sogar vertieft. Insbesondere von der Wirkungsmöglichkeit visueller Effekte angeregt, bereichert er – mit Begriffen der Filmtechnik ausgedrückt –, durch Detailaufnahmen und Halbtotale sein Szenarium. So unterbleibt nicht nur die argumentative Sprechweise des ersten Teils, es fehlt auch die Erklärung der spezifischen „neuropathischen Logik“ des Werkes. (GW RA I, S. 178.) Seine Präsentation spitzt sich in einem Bild zu, das als verselbstständigt erscheint und dabei zu einem abgesonderten Kunstwerk, zu einem Gemälde wird:

Wenn sie so daliegt, die fast durchsichtige Stirn und die schmalen Wangen von dunklem Haar eingeraht, und der Polster, auf dem sie schläft, minder bleich als ihr Gesicht – diese ganze Technik des Weiß auf Weiß erinnert frappant an Gabriel Max –, so berührt sie wie ein Kunstwerk, eine Traumgestalt. (GW RA I, S. 179.)

Die andachtsvolle Stimmung lässt sich nicht mehr steigern, so kommt es zu einem Umkippen im Essay, indem die nächste ironisierende Bemerkung schon das Selbst-Ver-gessen bricht, also Distanz spüren und innerhalb des Textes vorübergehend wiederum Diskursivität aufscheinen lässt:

Man begreift vollständig, dass sie einen Traumtod sterben kann, dass sie zum Beispiel im Wald die Schläge einer Axt auf irgendeinem unsichtbaren Baum wie Schläge des Lebens gegen ihre überfeine Seele empfinden und an dieser Emotion, also gewissermaßen an einem poetischen Bild sterben kann. (GW RA I, S. 179.)

Im Verlauf der Lektüre evoziert bald die vorhin zum Kunstwerk gewordene, liegende Frauengestalt einen Vergleich zwischen den poetischen Texten des italienischen Dichters und seines klassischen Vorbilds, Goethe, anhand des Gedichtbandes *Römische Elegien*. Die tragenden Oppositionen des literarischen Essays verdoppeln sich: Nicht nur klassische und moderne Liebeslyrik werden einander gegenübergestellt, sondern auch die Ausdrucksmittel der poetischen Werke von D'Annunzio sollen eine Art Gegensatz zu den Darstellungsmitteln seiner Prosatexte bilden.

Wenn bisher die prosaischen Werke als „psychopathische Protokolle“ erschienen sind, werden jetzt die Gedichtbände als „Schmuckkästchen“ in ihrer „fieberhaften Farben- und Stimmungstrunkenheit“ erfasst. (GW RA I, S. 176.) Beim Belauschen der schlafenden Geliebten in den *Römischen Elegien* dominiert zwar noch die vollplastische szenarische Darstellung, ähnlich wie vorhin in der Besprechung des Romans *L'innocente*, sonst zersplittert aber der Essay, von nun an in die Requisiten der „Möbelpoesie“.

Zunächst entsteht aber eine Opposition durch die intertextuelle Bezugnahme D'Annunzios auf Goethe: Über das Nachweisen der paratextuellen Beziehung hinaus bieten die *Römischen Elegien* beider Dichter dem Essayisten eine Gelegenheit, zwischen der Liebeserfahrung der Klassik und der ästhetizistischen Epoche einen Vergleich zu ziehen.

Während bei Goethe ein „sicheres Umspannen des Besitzes“ den Geliebten völlig glücklich machen kann, entsteht für den Mann beim Betrachten der schlafenden Geliebten bei D'Annunzio keine Idylle, vielmehr Ruhelosigkeit und unstillbare Sehnsucht. (GW RA I, S. 181.)

Laut des Kommentars des Essayisten signalisiert dem modernen Dichter die genuine Unerfüllbarkeit der Liebe, dass im Bereich von Leben und Gefühl, „bei immerwäh-

rendem Anwachsen des Problematischen und Inkommensurablen“ Vertrauen verloren ging. (GW RA I, S. 181.) Was im Existentiellen als Verlust erlebt wird, erscheint in der Interpretation von Hofmannsthal im Ästhetischen zugleich als Gewinn. So geht D'Annunzio aus dem Vergleich als Sieger hervor: „Gegenüber diesem ekstatischen Auffliegen der Liebe, dieser uneingeschränkten mystischen Hingabe an die Stimmung, wie nüchtern bei Goethe die weise Beschränkung, wie simpel, wie antik!“ (GW RA I, S. 182.)

Die vergleichende Lektüre der gleichbetitelten Gedichtbände führt also den Essayisten zu der Einsicht, dass die Kompliziertheit der modernen Liebeserfahrung eine Umgestaltung und Verfeinerung des künstlerischen Potentials erfordert. Diese Erkenntnis des Textes veranlasst Anette Simonis in ihrer früher schon zitierten Ästhetizismus-Monographie zu der Feststellung, Hofmannsthal's D'Annunzio-Kritik konstatiere die Umstellung auf die Beobachtung zweiter Ordnung in der Kunst der Moderne.¹³³

Schon in dieser Gegenüberstellung von Dichtern und Epochen zeigte sich die Vorliebe des Essayisten für das Heraufbeschwören von kunsthistorischen Reminiszenzen, was dann in dem übrigen Teil vorherrschend wird. Der „Trieb nach dem Verstehen“ wird gegen den „Trieb nach dem Vergessen“ getauscht, anstelle von Seelenanalyse bekommt man „Möbelpoesie“, nach der inhärenten Logik der ironischen Struktur gewinnt der Vergangenheitsbezug die Oberhand. Im Falle der *Römische[n] Elegien* wurden nur noch auf dem einen Pol das antike Rom und Landschaften in klassizistischer Klarheit abgebildet, auf dem anderen das Renaissance-Atelier von Tizian und die Frauen von Botticelli. Beim Behandeln des Gedichtbandes *Isottè* dagegen, wuchern aber die Assoziationen aus der Kunstgeschichte schon in einem Maße, dass die Bezauberung durch die Vergangenheit einem „Haschischrausch“ ähneln lässt. (GW RA I, S. 182.)

Das eigenartige Verfahren Hofmannsthal's in Bezug auf das Verfügbar-Machen des kulturhistorischen Potentials in seinem Text macht notwendig, auf das Phänomen des Historismus einzugehen, das um die Jahrhundertwende sehr viele Anhänger hatte. Dirk Niefanger unterscheidet zwei Vorgehensweisen des Historismus. Im engeren Sinne bedeutet Historismus eine Anlehnung an geschichtliches Material, wobei die kulturellen Formationen der Vergangenheit „jeweils individuell begriffen und deshalb mög-

133 „Hofmannsthal's Besprechung diagnostiziert eine epochentypische Umbruchsituation, die für das moderne ästhetizistische Selbstverständnis kennzeichnend ist. Sie verweist indes nicht allein auf das Vorhandensein einer solchen Zäsur vom Format einer Epochenschwelle, die das l'art pour l'art von den klassisch-romantischen Prätexten trennt, er versucht vielmehr auch, seinen Lesern geeignete Kriterien an die Hand zu geben, um die beobachteten Veränderungen im Einzelnen zu erfassen. Die Besonderheiten des ästhetizistischen Epochenstils, wie ihn Hofmannsthal vor der Folie der klassischen Tradition zu bestimmen sucht, lassen sich demnach als Veränderungen von Beobachtungen begreifen, die den Texten eingeschrieben sind.“ Simonis 2000, S. 168.

lichst unabhängig von Bezügen zur Gegenwart erforscht werden müssen“.¹³⁴ Während dieser Aspekt ein geschichtliches Verstehen ermöglicht, bedeutet Historismus im umfassenderen Sinne die Anwendung der Methoden der historistischen Wissenschaften in Bezug auf die Gegenwart.¹³⁵ Niefanger hält dieses historistische Verfahren für den D’Annunzio-Essay besonders charakteristisch, insofern man bei der Vorstellung des *Isottè* einer bunten Kavalkade der kunstgeschichtlichen Gestalten und Stoffe begegnet. Das ruhige Verweilen bei der minutiösen Beschreibung einzelner Szenen, wie es noch die Besprechung des Romans gekennzeichnet hatte, wird jetzt mit einem losen Anhäufen und Nebeneinanderordnen kunstgeschichtlicher Gegenstände, imaginärer und mythologischer sowie kulturhistorischer Figuren in einem sich steigernden Schreibtempo vertauscht:

Freilich, die toten Jahrhunderte haben uns nicht nur Tapeten und Miniaturen, nicht nur Tanagrafigürchen und Terrakottareliefs, Grabmonumente und Bonbonnières, farbige Kupferstiche und die goldenen Becher des Benvenuto Cellini hinterlassen, nein, wir haben auch Homer geerbt, auch den „Principe“ des Machiavelli und den „Hamlet“ des Shakespeare. Aber Oriana und Amadis? aber Lancelot und Ginevra? aber die Frühlingsnymphen des Botticelli? aber die „Feenkönigin“ des Spenser, die „Trionfi“ des Lorenzo Medici, die Zaubergärten des Ariosto? (GW RA I, S. 183.)

Wie offensichtlich, entbehren diese Aufzählungen eines immanenten Sinnzusammenhangs, in ihrer Zusammenstellung können die akustische Wirkung der einzelnen Wörter, der Rhythmus und die Melodie ihrer Verbindung eine größere Rolle gespielt haben als ihre Bedeutung oder der geschichtliche Kontext, auf den sie sich beziehen sollten. Wie der Essayist selbst zugibt, inszeniert das herbeizitierte kulturhistorische Ensemble bloß „Triumphzüge und Schäferspiele der Schönheit“, und das gilt nicht nur für den rezensierten Gedichtband, sondern in diesem Augenblick vielmehr für den kritischen Text, in dem diese Konstellationen und Klangwirkungen erst entstanden sind. (GW RA I, S. 182.) Wie bei der Darstellung des Romans, vollzieht sich auch hier ein produktives Weiterführen des fremden Textes, wobei dessen literarisches Potential eine Steigerung erfährt.

Das historistische Verfahren erscheint im zweiten Teil des Essays durch die „Zergliederung und Rekombination von Elementen vor allem als literarisches Verfahren“, die „Entsemantisierung“¹³⁶ der einzelnen Lexeme lässt die schönheitsbezogene, ästhe-

134 Niefanger, Dirk: Historische und historistische Textverfahren. In: Tausch, Harald (Hg.): Historismus und Moderne. Skizzenhaftes zu Paul Ernst und Hugo von Hofmannsthal im Kontext einer „historistischen“ Moderne. Würzburg: Ergon Verlag 1996, S. 181–190, hier S. 182.

135 „Wissenschaftliche Systematisierungstechniken wären etwa zu nennen oder Aufzählungsverfahren, detaillierte Kataloge, Formeln, Tabellen, enzyklopädische Darstellungen, Anmerkungen, Fußnoten und verschiedene Arten von Paratexten.“ Ebd., S. 186.

136 Ebd., S. 189. Vgl. noch: „Die Selbstthematization des artifiziellen Moments der literarischen Texte wird [...] im Kontext des fin de siècle mitunter soweit getrieben, dass sie zu einer weitge-

tizistische Schreibweise triumphieren.¹³⁷ Die Vergangenheit dient also als verwertbares Motiv- und Figureninventar, eine hermeneutische Beziehung zu ihr wird jedoch nicht hergestellt. Demnach scheint die anfangs postulierte Verankerung der Moderne in der Vergangenheit wie auch die grundlegende Opposition zwischen Gegenwart und Moderne ein Missverständnis zu sein, das sich aus der vorläufigen Unsicherheit des poetologischen Selbstverständnisses ergibt.

Dass die Problematik der Zeitlichkeit letzten Endes ins Poetologische mündet, beweist auch der abschließende Absatz des Essays. Hier sollte ein prominenter Literat der Antike, der römische Dichter Menenius Agrippa, die geflüchteten Schönheits- und Glücksgedanken aus der Vergangenheit in die Gegenwart heimlocken, wie einst das ausgezogene Volk Roms in die Stadt wiederkam. Er erscheint als „ein weltkluger großer Herr“, „auf den wir alle warten“; eine Garantie dafür, dass er auch kommen wird, gibt es freilich nicht. (GW RA I, S. 184.)

Das Heraufbeschwören seiner versöhnenden Tat aus der Vergangenheit ist eine paradoxe Geste, insofern sie sich auf eine Aufgabe beziehen soll, die in einer Zeit, in der sich im ganzen Europa die Kunsterneuerung im Zeichen der Sezession vollzieht, nur die eigene Parodie darstellen würde.¹³⁸ Das Werk des römischen Dichters, die Harmonisierung der Konflikte, steht am Ende des Essays höchstens als utopistisches Fernziel vor der ganzen Generation Hofmannsthals; in diesem Sinne signalisiert seine Gestalt die generelle Unauflösbarkeit der ironischen Struktur.

2.2 Gabriele D'Annunzio (1894)¹³⁹

Der zweite D'Annunzio-Aufsatz thematisiert das Problem des Ästhetizismus par excellence, den Konflikt zwischen Künstlichkeit und Lebensbezug, der zugleich den ideellen Hintergrund für das Jugendwerk Hofmannsthals bildet.

henden Entsemantisierung, zum nahezu vollständigen Bedeutungsverlust der verwendeten Lexeme führt. Hofmannsthal entdeckt eine solche semantische Entleerung der Ausdrucksformen in der Lyrik D'Annunzios. [...] Der Rezensent lässt es indes bei einer bloßen Feststellung und nüchternen Beschreibung von D'Annunzios poetischer Technik nicht bewenden, sondern knüpft an sie und integriert sie als wirkungsvolles Stilmoment in seine literarische Kritik.“ Simonis 2000, S. 231.

¹³⁷ Die Atomisierung dieses Teils des Essays erinnert Niefanger sogar an die avantgardistische Poetik. Niefanger 1996, S. 188.

¹³⁸ Vgl. den Nachweis über die kulturhistorischen Parallelen: Niefanger, Dirk: Hugo von Hofmannsthals Essay *Gabriele D'Annunzio* (1893), <http://www.erlangerliste.de/ede/hofmanns.pdf> [24.10.2016]

¹³⁹ Hofmannsthal, Hugo von: Gabriele D'Annunzio, In: GW RA I, S. 198–202.

Seit Langem herrscht in der Forschung die Auffassung vor, die Literaturkritik von Hofmannsthal präge die Auseinandersetzung mit dem Ästhetizismus, und insbesondere die D'Annunzio-Rezensionen seien als Dokumente der Kritik am Ästhetizismus zu bewerten.¹⁴⁰ Eine differenziertere Annäherung an Hofmannsthals kompliziertes Verhältnis zu der zeitgenössischen Kunst kann man bei Dagmar Lorenz erfahren, die feststellt, dass „zumindest in der ersten Hälfte der neunziger Jahre die sympathetische Art der Aneignung der europäischen *Décadence*-Literatur selbst bei Hofmannsthal und Bahr überwog“.¹⁴¹ Generell wird der fehlende Lebensbezug als Angelpunkt der Ästhetizismus-Kritik bei Hofmannsthal hervorgehoben¹⁴², meistens bleibt es aber nicht dabei, sondern man fordert die Ergänzung des ästhetischen Bereichs durch das Ethische, was als das Hauptanliegen der Hofmannsthals-Essays angesehen wird.¹⁴³ Einer der gründlichsten unter den frühen Kritikern, Ernst-Otto Gerke, plädiert für das Vorhandensein des harmonischen Ausgleichs beider Bereiche bei Hofmannsthal.¹⁴⁴ Das ist nicht nur für das hermeneutische Herangehen Gerkes an die frühe Essayistik des Dichters durchgängig kennzeichnend, sondern gilt sozusagen als Axiom der einschlägigen Forschung. Trotz der Postulierung der Auflösbarkeit des Gegensatzes zwischen Ethischem und Ästhetischem ist Gerke bereit anzuerkennen, dass in Hofmannsthals kritischen Texten bezüglich des Ästhetizismus eine „Ambivalenz“ wahrnehmbar ist, die sich „in der Gleichzeitigkeit von Faszination und Befremdung, in dem stetigen Wechsel von suggestiver Einfühlung und kritischer Distanzierung“ äußert. Er nennt zwar „die Identifikation“ Hofmannsthals mit der kritisierten Vorlage nur „scheinbar vorbehaltlos“, zugleich gesteht er aber dem Dichter ein „wirkliches Mitbetroffensein“ zu.¹⁴⁵ Was die Forschung für eine Aufhebung des Mangels an Lebenswirklichkeit hält und als positives Ergebnis bewertet, kommt bei Hofmannsthal eigentlich nur auf der konzeptionellen Ebene vor, die Aufhebung dieses Mangels scheint aber in der kritischen Praxis weitgehend problematisch zu sein.

Der Essay aus dem Jahre 1894 ist die kürzeste von den drei D'Annunzio-Rezensionen und er ist auch kompakter formuliert als die ein Jahr frühere war. Der Rezensent spricht

140 Vgl. Raponi, Elsa: *Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal*. Milano: Vita e Pensiero 2002. IV. Kapitel: Hofmannsthals D'Annunzio-Aufsätze: Kritik am Ästhetizismus. S. 153–168.

141 Lorenz 1995, S. 54.

142 Vgl. Steinecke 1989, S. 40f.

143 Sehr stark akzentuiert bei Schärf, der allerdings in seiner monographischen Darstellung die Betonung bei Hofmannsthal auf den späteren „kulturkonservativen“ Essay legt. Schärf 1999, S. 197.

144 „Während der Dichter auf das ethische Moment in der ästhetischen Sphäre hinweist, indem er die Unaufgebbbarkeit des Lebensbezuges für alle Kunst betont, hebt der Essayist das ästhetische Moment im ethischen Bereich hervor, indem er ‚schöne‘ Darstellung auch für die reflektierenden Aussagen fordert. Deutlicher lässt sich die Personalunion von Dichter und Essayist bei Hofmannsthal kaum demonstrieren. Es ist eine Einheit, die auf der inneren Geschlossenheit seiner ethisch-ästhetischen Grundanschauung beruht.“ Gerke 1970, S. 54.

145 Ebd., S. 30.

nicht mehr im Namen einer Künstlergeneration, seine Urteile klingen apodiktisch und scheinen allein den italienischen Dichterkollegen zu treffen. Trotz der Konzentration des kritischen Blicks eröffnet der Text einen Diskurs, der besonders in seiner ersten Hälfte poetologische Probleme von symptomatischer Bedeutung behandelt. Der Essay gliedert sich fast symmetrisch in zwei Teile. Im ersten wird D'Annunzio als Prototyp des ästhetizistischen Dichters beschrieben, im zweiten versucht der Rezensent anhand des kurz davor erschienenen Romans *Triumpf des Todes* an dieser ästhetizistischen Haltung Kritik zu üben. Der erste Teil steht unter dem Zeichen einer Schönheit, die mit Künstlichkeit korreliert, der zweite im Zeichen eines Lebens, das auf die Unausweichlichkeit und Rauheit der Realität aufmerksam machen soll. Die ironische Struktur entsteht dadurch, dass der Rezensent von beiden Polen gleichermaßen angezogen scheint, was sich zugleich auf die Textgestaltung, wie schon im früheren D'Annunzio-Essay, auswirkt, auch wenn das Aufgehen im fremden Text diesmal nur an einer einzigen Stelle nachweisbar ist.

In der Darstellung Hofmannsthals lässt sich D'Annunzio ausschließlich von „künstlichen Dingen“ inspirieren: Die Natur interessiere ihn nur „stilisiert angeschaut“, und Gefühle, Gebärde und Mimik habe er „unvergleichlichen Kunstwerken“ entlehnt. Dabei versteht er als Kunstwerke nicht nur Gemälde und klassische Texte „von den großen Rhetoren und Stilisten und von den großen Psychologen der verschiedenen Epochen“ – solche kulturhistorischen Reminiszenzen gab es auch schon in der ersten Rezension –, sondern auch die Sprache: diese wird von dem Rezensenten sogar als „das größte Kunstwerk“ apostrophiert. (GW RA I, S. 198f.) Der Suggestion durch die Sprache kann sogar er selber nicht widerstehen, wenn seine Darstellung der zu beanstandenden Schreibweise D'Annunzios in eine Verteidigungsrede der Wortkunst mit einem durchpoetisierten Aufwand von rhetorischen Stilfiguren mündet:

Zug um Zug hat er sich berauscht an der Schönheit des Redens, dieser tiefsinnigen Schönheit, in der die Seele zum Leben geboren wird und unter uns wohnt, an der Schönheit der Renaissance-Kunst und an der Schönheit einiger Bücher, in welchem einige Menschen unserer Zeit ihre nicht ganz equilibrierte und gerade darum dämonisch anziehende Vision der Welt niedergelegt haben. (GW RA I, S. 198.)

Die Faszination durch die „Schönheit der Worte“ wird mitunter soweit gesteigert, dass man den Eindruck hat, bei der Wortwahl muss – dem Essay des vorigen Jahres ähnlich –, die Klangwirkung entscheidend gewesen sein und die Wortsemantik eine untergeordnete Rolle gespielt haben: Die Worte werden als schön bezeichnet „wie blasse Frauen und große weiße Hunde, schön wie das Jungsein und wie das Sichsehnen, oder wie Weihrauch, oder wie hagere lichte Gärten im ganz frühen Frühling am Morgen [...]“ (GW RA I, S. 199.) In dieser Reihe von Vergleichen erreicht der Essay bereits eine solche Stufe von Rhetorizität, dass er von der Diskursivität des Textes ablenkt und die

ästhetizistische Poetik, die er ursprünglich bekämpfen wollte, zumindest in der ersten Hälfte der Kritik nur bestätigt.

„Aber das Leben ist doch da“ – dieser lakonisch formulierte Satz markiert im Text einen Wechsel. (GW RA I, S. 200.) Der Gegenpol, das Leben mit „seinem bloßen oppressiven unentrinnbaren Dasein“, wird von dem Rezensenten in nur einem Absatz kurz, aber umso eindrucksvoller, durch die paradoxe Figur eines Scharfrichters mit zwei Keulen personifiziert, um den Roman des italienischen Schriftstellers auf seine Lebenskonzeption hin zu befragen. (GW RA I, S. 200.)

Zwar wurden auf der poetologischen Ebene direktes und vermitteltes Erfassen der Dinge, Lebensbezogenheit und Ästhetizismus, Beobachtung erster und zweiter Ordnung, als tragende Oppositionen der Kritik gegenübergestellt, trotzdem scheint ihre Anwendbarkeit auf das Werk von D'Annunzio fraglich. In der Darstellung Hofmannsthals wird der Protagonist mehrmals mit den „Verkleidungen“ des Lebens konfrontiert, immer „wieder wendet er sich [aber] schauernd vor dem Ungeheuren, Rohen ab“. (GW RA I, S. 200.) Indem der Kritiker den Protagonisten wegen seiner Unentschlossenheit tadelt, übergeht er allerdings, dass D'Annunzio, wie er selbst es ihm einige Sätze früher vorgeworfen hat, „von Künstlichem zuerst herkommt“. (GW RA I, S. 200.)

D'Annunzios Schaffen ist in der Kunstperiode der Beobachtung zweiter Ordnung entstanden, folglich kann in der imaginären Welt des Romans von einer unmittelbaren Lebenserfahrung der Hauptfigur keine Rede sein; wirklich bedeutungsvoll kommt ihr vielmehr die Begegnung mit den eigentlichen Gegenständen der künstlichen Welt vor. Der suggestiven Wirkung dieser künstlichen Welt kann auch der Kritiker nicht widerstehen: Wie er das getadelte selbstbezügliche Inventar aus antiken Trümmern aufzählt und dabei nicht zum Schluss kommen kann, scheint er für einen Augenblick die eigenen Prinzipien vergessen zu haben:

Aus diesem „Triumph des Todes“ ist mir eine sehr schöne Metapher im Gedächtnisse geblieben. Einmal an einem mythischen, frühlinghaften Septemberabend schaut der Held in den Thermen des Diocletian auf die schwarzen, starren, zerrissenen alten michelangelesken Zypressen, und in ihrer tiefen, grausamen Traurigkeit berühren sie ihn wie ein Bild der Nutzlosigkeit alles Widerstehenwollens und Begreifenwollens: ringsum aber zwischen Myrtenbüscheln liegen und leuchten am Boden Trümmer von schönem und sinnlichem antikem Marmor: zarte, anmutige Hände, die den Fetzen einer Chlamys halten, herkulische Arme mit wütend geblähten Muskeln, ungeheure Brüste, genügend, eine Titanenbrut zu säugen, süße Namen von Frauen und Freigelassenen auf Urnen eingegraben, auf weißen Sarkophagen die Tänze von Mädchen und das Lachen von Masken, und Kränze von Blumen und Früchten... (GW RA I, S. 201.)

Man kann als eine richtige Einsicht Hofmannsthals bewerten, wenn er am Ende der Rezension das Leben nicht mehr als Bezugspunkt der Kunst hinstellt. Eine Versöhnung der Gegensätze im Schaffen von D'Annunzio wird trotzdem noch versucht. Der Ausklang ist dabei aber insofern ebenso utopisch wie im ersten Essay, als dass die Postulierung

der Vollendung in eine unbestimmte Zukunft verschoben wird: der Dichter ist ja „noch jung und seine Gaben und Kräfte sind sehr groß“. (GW RA I, S. 201.)

Immerhin kommt das Versprechen einer Synthese bei einem älteren, daher reiferen D'Annunzio unerwartet und auf der Grundlage seiner bisherigen Beurteilung auch kaum einlösbar vor; man kann diesen Abschluss vielmehr als eine rein rhetorische Geste auffassen, und so ist der eigentliche Sieger „das größte Kunstwerk“, die Sprache.

Ein gewisses Missverständnis liegt in dem D'Annunzio-Essay aus dem Jahre 1894 allerdings dadurch vor, dass der Rezensent das Poetologische mit dem Imaginären vermischt, indem er für das lebensscheue Verhalten seines Protagonisten die ästhetizistische Kunstauffassung des Autors verantwortlich macht. Das Prinzip des unverzichtbaren Lebensbezugs kann jedoch für die Werke, die auf der Grundlage der Beobachtung zweiter Ordnung entstanden sind, nicht mehr gültig sein. Da sie nicht die Funktion haben, Abbilder der Realität zu sein, muss auch die ihnen eigene Kategorie des Lebens den Wirklichkeitsbezug schon eingebüßt haben. Als authentisch soll demnach tatsächlich vielmehr das Erlebnis, das man im Roman von Kunstgegenständen gewinnt, angenommen werden. Dieses Dilemma zeigt sich letzten Endes darin, dass die theoretischen Auslegungen der Rezension zugunsten einer rein ästhetizistischen, mit dem Terminus von Luhmann, autopoietischen Textgestaltung mehrmals unterbrochen werden.¹⁴⁶

2.3 *Der neue Roman von D'Annunzio (1895)*

Der dritte Essay knüpft direkt an den vorangehenden an: Der Rezensent erklärt gleich am Anfang die Absicht, seine frühere, vorwiegend negative Meinung über den italienischen Dichter jetzt zu präzisieren, und zwar auf Grund von verschiedenartigen Erfahrungen, unter denen der ästhetischen Lehre von Aristoteles eine besondere Bedeutung zukommt. Im Laufe des Essays wird im Spiegel dieser Lehre konstatiert, D'Annunzio hätte in seinem jüngsten Roman die Lebensabgewandtheit überwunden, somit würde seine ästhetizistische Poetik eine positive Richtung einschlagen. Diese Aufwertung beruht allerdings, wie es sich zeigen wird, auf einer Missdeutung des Werkes.¹⁴⁷

Durch das Aristoteles-Studium ergeben sich die konträren Begriffe von Tun und Anschauen, die auf der expliziten Ebene des kritischen Textes die ironische Struktur steuern. Ihre tragende Opposition entsteht durch die Gegenüberstellung von Theorie und Lektüre, theoretischen Überlegungen und konkretem Leseerlebnis, wobei sich schließlich das letztere als stärker erweisen wird. Während im ersten, poetologische

¹⁴⁶ Luhmann 1995, S. 254ff.

¹⁴⁷ Vgl. Pulver, Elsbeth: Hofmannsthals Schriften zur Literatur. Bern: Verlag Paul Haupt 1956, S. 51.

Probleme erörternden Teil der frühere, ästhetizistische D'Annunzio immer noch abgelehnt wird, zieht die Kritik über seinen neuesten Roman *Die Jungfrauen von Felsen*, die jetzt als zweiter Teil des Essays von dem ersten auch getrennt wird, schon eine positive Bilanz.

Es scheint, als ob der junge Kritiker im vergangenen Jahr zum Dilemma von Künstlichkeit-Lebensbezogenheit nach entsprechender theoretischer Hilfe gesucht und diese erst bei Aristoteles gefunden hätte. Der andere Lehrmeister, der nicht benannt wird, muss Nietzsche sein. Nicht nur, dass seine eifrige Lektüre in dieser Zeit in Hofmannsthals Briefwechsel nachweisbar ist,¹⁴⁸ er wird auch von D'Annunzio selber als Vorbild anerkannt und propagiert. So steht wohl mehr Nietzsche als Aristoteles hinter der hier entworfenen neuen poetologischen Konzeption, wenn jetzt Tun und Handeln als normative Verhaltensweisen gelten. Als Bezugspunkt kommt immer noch ‚das Leben‘ vor. Sogar dreimal wird D'Annunzio unterstellt, er wisse zwar „um die Zeichen des Lebens“, aber es fehle ihm, „was an dem allen daran ist“, seine Weisheit erschöpfe sich vollständig im „Anschauen“, das eine teilnahmslose Distanzierung von der Welt zur Folge habe. (GW RA I, S. 206f.)

Mit dieser Bestimmung der Autorposition liefert der Rezensent insofern eine genaue Definition für die Beobachtung zweiter Ordnung, als dass von ihm ganz besonders die Unmittelbarkeit der Lebenserfahrung als das wichtigste Kennzeichen des modernen Dichters ausgeklammert wird. Der gleiche Mangel wird von ihm auch bei D'Annunzios Hauptfiguren erkannt, was zum Kernpunkt der Kritik führt: Der Poetik der Passivität und Schwäche wird die Forderung nach Kraft und Willen entgegengehalten, aus der Einsicht heraus, es hänge „aber das ganze Leben an der geheimnisvollen Verknüpfung von Denken und Tuen.“ (GW RA I, S. 208.)

Der Rezensent schließt den ersten Teil mit dem Versprechen, der italienische Schriftsteller habe aus dieser Erkenntnis die Konsequenzen gezogen und sein neuer Roman sei das Ergebnis davon.

Was man jedoch im zweiten Teil der Rezension über den Roman erfährt, kann die Erwartungen bezüglich der erlösenden Tat kaum erfüllen. Im Vergleich zu den bisherigen Buchbesprechungen versucht der Rezensent jetzt den Inhalt ausführlicher und vielseitiger bekanntzumachen. Über die Charakterisierung des Protagonisten hinaus beschreibt er die Landschaft, die den Schauplatz bildet und die Lebensverhältnisse der Prinzessinnen, die als Titelfiguren eine schicksalhafte Begegnung für den Helden bedeuten könnten, wenn sie zum Schluss des Romans nicht aneinander vorbeigehen würden. Der Rezensent spürt in allen drei thematischen Bereichen schlummernde Kräfte auf. Der

148 Vgl. die Frühphase seines Briefwechsels mit Marie Gomperz. In: Hofmannsthal, Hugo von: Briefwechsel mit Marie von Gomperz 1892–1916. Mit Briefen von Nelly von Gomperz. Hg. von Ulrike Tanzer. Freiburg: Rombach Verlag 2001

Held sei auf der Suche und seine Beweggründe werden folgendermaßen gedeutet: „Seinem ungeborenen Sohn eine Mutter suchen, heißt die Tat suchen, in der man seine Kraft hergeben und lebendig werden kann.“ (GW RA I, S. 210.) In der Landschaft könne man lauter zurückgedrängte Naturkräfte erahnen: „Es ist ein gigantisches Heranschwanken, Sichaufbäumen, Emporklimmen, Zudringen; ein übermässiges Wollen und Können, das plötzlich starr und stumm geworden ist.“ (GW RA I, S. 211.) Schließlich sollten die Prinzessinnen die „sittliche Schönheit“ mit ihrem wunderbaren Ausharren verwirklichen „und handeln dadurch, dass sie da sind und lächeln und hinter ihrer Schönheit ihre Verzweiflung verbergen.“ (GW RA I, S. 212.)

Dominierend ist hier jedoch dieselbe schwüle Atmosphäre, die jedes Prosawerk D'Annunzios beherrscht und es bleibt alles beim Alten. Der Rezensent selbst muss zugeben: „Somit ist es wieder zu keiner Tat gekommen, und man könnte glauben, es sei wenig gewonnen.“ (GW RA I, S. 212.)

Die Wiedergabe der handlungsarmen Geschichte kann nicht davon überzeugen, dass in diesem Roman irgendein Durchbruch erfolgt wäre; es ist allein der Rezensent, der hier zum Schluss einen „wundervollen Umschwung“ erblickt, indem er behauptet, der Dichter fange mit diesem Werk an, „den Mächten, die binden, gerecht zu werden“. (GW RA I, S. 213.)

In dem positiven Ausklang spielen also nicht die immanenten Werte des D'Annunzio-Romans eine Rolle, sondern die bewusste oder unbewusste Missdeutung des Werkes durch den Kritiker – die ethisch fundierte aristotelische Theorie kann erst mit Hilfe dieses Widerspruch gerechtfertigt werden. Das war aber nicht die letzte Pointe des Essays von Hofmannsthal. Bis zu diesem Punkt hatte es den Anschein, es ginge ihm in erster Linie um die – auf die klassische Lehre von Aristoteles gestützte – Rechtfertigung seiner poetologischen Ansichten, um die moralische Widerlegung des reinen Ästhetizismus. Als wolle er beweisen, dass sogar das Werk eines so ausgewiesenen ästhetizistischen Autors wie des italienischen Dekadenten Gabriele D'Annunzio, im Interesse des poetologischen Ziels missverstanden, umgedeutet werden kann. Diese, im Grunde genommen sogar ‚edle‘ poetologische Intention gewinnt aber im vorletzten Absatz des Essays einen neuen Sinn, wenn sich jetzt der strenge Kritiker und konsequente Theoretiker als Leser entpuppt:

Wie ich vor ein paar Monaten mit diesem Buch in Venedig unter den Arkaden saß, war seine Kraft so groß über mich, dass mir unter dem Lesen wirklich manchmal war, als trüge mir der Dichter sein ganzes Land entgegen, als käme Rom näher heraufgerückt, das Meer von allen Seiten hergegangen, ja als drängen die Sterne stärker hernieder. (GW RA I, S. 208.)

Letztlich wird also die Lesesituation – wie der Kritiker das Werk liest und sich dabei vollständig fasziniert fühlt – rekonstruiert, was bereits eine neue Unterscheidung, die

Vorwegnahme der Beobachtung dritter Ordnung bedeutet.¹⁴⁹ Aus dieser Perspektive gesehen, kann nämlich durchaus das Leseerlebnis als das Primäre und die Theorie, das poetologische Bedürfnis als das nachträglich Hinzugefügte bezeichnet werden. Immerhin kann man ihre Relevanz an diesem Punkt des Textes nicht mehr entscheiden; die Missdeutung von D'Annunzio kann auch als Zeichen der Ambivalenz dieser Konstellation aufgefasst werden.

Als besonders artifizielles Moment zeigt sich in dem letzten D'Annunzio-Essay nicht mehr die Sprache, es ist eher die Ereignishaftigkeit der Kritik, die die Diskursivität zu durchbrechen vermag. Wenn man im Text nicht nur die poetologischen Erörterungen und die kritischen Werturteile bemerkt, sondern auch das spätsommerliche oder herbstliche Venedig – der Essay ist im Dezember geschrieben – sowie den unter den Arkaden sitzenden, sich beim Lesen vergessenden Kritiker wahrnimmt, dann erkennt man die entworfene Lesesituation als Erzählsituation schlechthin, woraus folgt, dass man sich schließlich und endlich inmitten einer Erzählung befindet.

2.4 Die Folgen der ironischen Struktur für die kritische Intention

Die ironische Struktur in den Essays über D'Annunzio entstand durch die Wechselwirkung von Gedankenstruktur und Textgestaltung. Auf der konzeptionellen Ebene wurden hierarchisch abgestufte Oppositionen durchgespielt und nach der ursprünglichen Absicht des Essayisten hätte das eine Glied den Sieg davontragen müssen. Dies wurde aber auf der Ebene der Textgestaltung durch die Wechselbewegung zwischen Kritik/Theorie und Lektüre, zwischen diskursiven Aussagen und durchpoetisierten Textstellen stets verhindert. Das theoretische Bestreben wurde durch das überwältigende Leseerlebnis sowie durch das unwillkürliche Weiterschreiben des Gelesenen, also von dem Kontext des primär Literarischen kontrapunktiert. Zu einer Synthese, zu einer Auflösung der polarisierten poetologischen Absichten konnte es auf diese Weise nicht kommen, der Abschluss erscheint in allen drei Texten unvorbereitet und wirkt pointartig.

Unentschieden bleibt deshalb, worauf der Essayist eigentlich hinaus wollte. Der überbetonte Schönheitskult von D'Annunzio stellt ein Gegenkonzept zu der eigenen Ästhetik von Hofmannsthal dar. Wäre es für ihn in erster Linie darum gegangen, seine eigenen poetologischen Ansichten der faszinierenden Schreibweise des italienischen Dekadenten entgegenzusetzen, so hätte er sie entschlossener und eindeutiger ablehnen müssen. Aus den behandelten Essays sind jedoch Inkonsistenzen und Widersprüche herauszulesen: Eine unwiderrufbare negative Kritik an D'Annunzio wurde nur in der

149 Luhmann 1995, S. 158f.

Rezension zu seinem Roman *Triumph des Todes* formuliert, aber auch hier wird deren Schärfe durch die identifikatorische Redeweise, wie es die Textanalyse gezeigt hat, zunehmend zurückgenommen. Die Beurteilung von D'Annunzio bleibt also widersprüchlich: Trotz der theoretisch begründeten Ablehnung seiner Kunstauffassung erfolgt in den Essays eine uneingestandene Rechtfertigung seiner literarischen Werke.

Dieser Widerspruch resultiert aus der zwiespältigen Situation des Essayisten. Hofmannsthal fühlte sich als verantwortungsvoller Dichter einer Poetik verpflichtet, die sowohl auf dem Schönen als auch der Moralität beharrt. Andererseits konnte er sich als moderner Dichter auch der Faszination der neuen Wahrnehmungsweisen und Darstellungsmöglichkeiten, der Kontingenz der Beobachtung zweiter Ordnung nicht entziehen. Dass diese letztere zwar einen Gewinn im Ästhetischen, aber zugleich auch einen Verlust, nämlich den des direkten Lebensbezugs, bedeutet, war eine schmerzhaft poetologische Grunderfahrung seiner Generation. Indem die essayistischen Texte mit ihren Aporien bei Hofmannsthal auf paradoxe Weise „Ganzheitsentwürfe“¹⁵⁰ postulieren, signalisieren sie dieselbe Identitätskrise, aus der die zeitgenössischen literarischen Texte hervorgegangen sind.

3. Poesie und Leben. Aus einem Vortrag

Der Essay aus dem Jahre 1896 ist ein grundlegendes Dokument der frühen Poetik Hofmannsthals, die an die verschiedensten Themen und Gattungen anknüpft und ständig um die als unaufhebbar erscheinende Dichotomie von Kunst und Leben kreist. Der Dichter rechnet zwar in den Rezensionen über Algernon Charles Swinburne (1892), Walter Pater (1894) beziehungsweise Gabriele D'Annunzio (1893, 1894 sowie 1895) mit dem Ästhetizismus ab, beharrt jedoch auf der Eigenwertigkeit der Kunst in anderen Kritiken wie *Eine Monographie* (1895), *Über ein Buch von Alfred Berger* und *Gedichte von Stefan George* (beide 1896). Die Interpreten betrachten daher *Poesie und Leben* als einen Schlüsseltext, der die ganze Problematik – eine Hauptfrage der Jungwiener Kritik schlechthin –zusammenfassend akzentuiert.¹⁵¹

¹⁵⁰ Kernmayer, Hildergard: Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Einige Überlegungen. In: Csáky, Moritz / Kury, Astrid / Tragatschnig, Ulrich (Hg.): Kultur – Identität – Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne. Innsbruck / Wien / München / Bozen: Studien Verlag 2004, S. 209–213, hier S. 211.

¹⁵¹ Vgl. Steinecke, Hartmut: Impressionismus oder Junges Wien? Zur Literaturkritik in Österreich vor der Jahrhundertwende. In: Zeman, Herbert (Hg.): Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880–1980). Teil I. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1989, S. 497–511, hier S. 504f.

Ernst-Otto Gerke erforscht formale Eigenschaften, Bildlichkeit und Stilprinzipien in mehreren essayistischen Texten Hofmannsthals. Nicht einmal seine Darstellung kann sich aber von den langlebigen Reflexen der Interpreten befreien: Wie überall, wird auch hier *Poesie und Leben* als programmatische Schrift aufgefasst, demzufolge ausschließlich ihre Inhaltlichkeit hinterfragt. Gerke behauptet, dass in ihr „die Eigenständigkeit der Poesie mit aller Deutlichkeit ausgesprochen [ist]“, gleichzeitig beeilt er sich wie Hofmannsthal, dem Leser „wieder den Lebensbezug der Dichtung ins Bewußtsein zu rufen“, um „ein formalistisches Mißverständnis“ zu vermeiden.¹⁵²

Man kann diese Erläuterung von *Poesie und Leben* für paradigmatisch halten. Erst bei Matthias Mayer ist ein neuer Ansatz zu entdecken, indem er, wenn auch eher nur beiläufig, bemerkt, dass Hofmannsthal „seine Poetik als Vortrag, als Ansprache an ein Publikum formuliert und nicht monogam-esoterisch dem Schreiner der ‚Blätter‘ anvertraut“.¹⁵³ In diesem Sinne wird im Folgenden die Annäherung an *Poesie und Leben*, ausgehend von der Gattungsproblematik, unternommen.

3.1 Gattungstheoretische Überlegungen

Während Hofmannsthal die anderen sechs Reden dieser Schaffensperiode tatsächlich bei einer festlichen Gelegenheit vortrug, also als Rede entwarf, wurde *Poesie und Leben* von ihm ursprünglich zum Druck für die Zeitschrift *Die Zeit* bestimmt, also fiktional konzipiert.¹⁵⁴ Den fiktionalen Charakter des Textes unterstützt auch der Untertitel „Aus einem Vortrag“: Indem er auf das Fragmentarische hinweist, einen breiteren Sinn- und Textzusammenhang vorweg nimmt, der aber in der Unbekanntheit bleibt. Damit wird der stabile Wirklichkeitsbezug der anderen Reden hier ausgeklammert.

Fiktionale Texte erfordern eine grundsätzlich andere Annäherung als Festreden, die realen Bedürfnissen des Publikums nachgehen.¹⁵⁵ Das Rollenspiel in seinen bevor-

152 Gerke 1970, S. 34.

153 Mayer, Matthias: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart. Weimar: Verlag J. B. Metzler 1993, S. 148f.

154 Olivia Warwig ist demgegenüber der Ansicht, Hofmannsthal habe die Rede vor einem Akademikerpublikum gehalten, allerdings hat sie keinen unwiderlegbaren Beweis dafür. Vgl. Dies.: „Der Kritiker mit den unabweislichen Grundforderungen“. Rezensionen und andere Prosa Hugo von Hofmannsthals 1891–1901. Kritische und kommentierte Edition. Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie im Fachbereich Geistes- und Kulturwissenschaften der Bergischen Universität Wuppertal 2012. S. 168–170.

155 Zu diesem Problem siehe: Schmidt, J. Siegfried: Fiktionalität als texttheoretische Kategorie. In: Weinrich, Harald (Hg.): Positionen der Negativität. München: Wilhelm Fink Verlag 1975 (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 6), S. 526–528, hier S. 528.: „Die Kennzeichnung ästhetischer Texte als ‚fiktional‘ fungiert als Signal an den Rezipienten, eine bestimmte Einstellung zur Semantik solcher Texte aufzubringen [...] die den Text nicht unter dem Aspekt seiner Referenz, sondern in der Fülle seiner Referentiabilität rezipiert.“

zugten Gattungen wie Gespräch, Brief und Rede gibt Hofmannsthal die Möglichkeit, eine Distanz zur Problematik des Textes zu bewahren, somit die eigene Anteilnahme an der Aussage offen zu halten.

Poesie und Leben evoziert die traditionelle Gattung der Rede. Wie Hofmannsthal einem fiktiven Publikum seine höchst modernen Ansichten über die Kunst in Redeform mitteilt, ist der Geste ähnlich, mit der er die Textsammlung *Erfundene Gespräche und Briefe* entwirft. In all diesen Schriften werden die neuesten poetologischen Erkenntnisse, noch kaum artikulierbaren Krisenerfahrungen eines jungen Dichters mit überlieferten, festen Aussageformen bekleidet. Das Beharren auf geistigem Erbe bei gleichzeitiger Modernität ist ein Wesensmerkmal des Lebenswerkes von Hofmannsthal. „Tradition und Innovation verschmelzen darin so eng, dass es generell unmöglich ist, das Maß der einen Seite abzuschätzen, ohne den Anteil der Anderen zu wägen“ – stellt Jacques Le Rider fest.¹⁵⁶

Der Unterschied zwischen den verschiedenen fiktionalen Prosatexten dieser Art besteht darin, dass während die Dialog- und Briefform bei Hofmannsthal konsequent durchgespielt werden, *Poesie und Leben* sowohl inhaltlich als auch stilistisch-rhetorisch mit wenigen Übergängen zwei Texttypen von beinahe gleichem Umfang umfasst: einen durch und durch rhetorisierten Rederahmen und eine sachliche Auslegung der modernen Dichtung. Während der erste in der Hofmannsthal-Literatur kaum Beachtung fand, wurde der zweite, der die Konzeption von *Poesie und Leben* erläutert, gründlich untersucht. Im Weiteren wird daher das Augenmerk auf den vernachlässigten Redecharakter gerichtet.

Die Rede gehört bekanntlich seit der Antike in den Kompetenzbereich der Rhetorik. Die verschiedenen klassischen Rhetoriken sind Vorschriftenensammlungen, die für die Abfassung von wirksamen Reden zuständig waren. Seit der Frühen Neuzeit lebte die Rhetorik mit der Poetik in einer „sehr engen Symbiose“, die bei den antiken Klassikern noch völlig fehlte.¹⁵⁷ Nicht nur rhetorische Figuren, sondern auch die Arbeitsstadien der Rede wurden in die Dichtungslehre übernommen, zuweilen ging es sogar bis zur Einverleibung des Poetischen durch die Rhetorik. Die Kunst galt bis zum Ende des Rationalismus als erlernbare *techné*, danach wurden im Geiste der Genieästhetik die verbindlichen Regelsysteme abgeschafft, was das Ende der rhetorischen Poetik bedeutete.

Wenn Hofmannsthal für seine ästhetische Theorie die Rede als Präsentationsform wählt, ist das eine Art Wiederbelebung der skizzierten Tradition. Sie wird jedoch zugleich neuinterpretiert, weil die Rede hier als fiktional erscheint, folglich Rhetorisches und Fiktional-Literarisches sich die Waage halten.

¹⁵⁶ Rider, Jacques Le: Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende. Wien / Köln / Weimar: Böhlau Verlag 1997, S. 10.

¹⁵⁷ Ottmers, Clemens: Rhetorik. Stuttgart / Weimar: Metzler 1996, S. 48.

Hofmannsthals Anliegen mit dem Vortrag ist, geläufige – sowohl tradierte als auch modische – Vorstellungen von der Poesie zu widerlegen bzw. die eigenen Ansichten darzustellen. Während beim ersteren das Rhetorische überwiegt, kommt der zweite, der theoretische Teil der Rede einer wissenschaftlichen Abhandlung nahe.

Unter den drei klassischen Redegattungen – politische Staatsrede, juristische Gerichtsrede, Gelegenheits- oder Festrede – kann Hofmannsthals Vortrag zur letzteren gezählt werden, die auch epideiktische Rede oder *genus demonstrativum* genannt wird. Zu diesem Redetyp gehören wissenschaftliche Vorträge, die primär der Informationsvermittlung dienen. „Die Funktion des *genus demonstrativum* besteht darin, existierende Meinungen, Annahmen oder Ideologien entweder zu bestätigen oder abzulehnen, diese aber nicht durch Reflexion und Rede herbeizuführen.“¹⁵⁸

3.2 Die strukturellen Teile der Rede

Von den klassischen Redeteilen – *exordium*, *narratio*, *argumentatio* und *peroratio* – sind im *genus demonstrativum* nur die Einleitung und der Schluss aufzufinden, die den Rahmen bilden, weil hier prinzipiell kein argumentatives Verfahren eingesetzt wird.¹⁵⁹ Sie dienen der Kontaktaufnahme mit dem Publikum, während im mittleren Teil der Gegenstand der Rede plausibel gemacht wird.

In Hofmannsthals Vortrag kann man im Wesentlichen diese strukturellen Tendenzen verfolgen. Während sich die Einleitung auf die Beziehung zwischen Redner und Publikum konzentriert, spielen die Zuhörer im mittleren Teil keine beträchtliche Rolle. Ein großer Unterschied zum klassischen Aufbau besteht jedoch darin, dass Hofmannsthal das *exordium* unverhältnismäßig verlängert, weshalb der Rahmen, die *peroratio* miteingegriffen, nicht viel kürzer wird als der mittlere Teil. Allein diese Tatsache deutet darauf hin, dass der Redner dem *exordium* eine besondere Bedeutung zuspricht.

3.2.1 *exordium*

Das *exordium* ist der Redeanfang. Es soll drei Aufgaben erfüllen: die Aufmerksamkeit des Publikums für das Thema wecken, den Hauptteil inhaltlich vorbereiten und die Sympathie des Publikums gewinnen. Letzteres kann dadurch erfolgen, dass der Redner die eigene Person als glaubwürdig und kompetent vorstellt, die Bedeutung des Themas hervorhebt oder dem Publikum schmeichelt.

¹⁵⁸ Ebd., S. 23f.

¹⁵⁹ Ebd., S. 64.

Hofmannsthals erster Satz – „Sie haben mich kommen lassen, damit ich ihnen etwas über einen Dichter dieser Zeit erzähle, oder auch über einige Dichter oder die Dichtung überhaupt [...]“ – weicht von seinen üblichen Redeanfängen nicht ab.¹⁶⁰ Er gibt das Thema an und schiebt die Verantwortung der Initiative gleich von sich weg. Was aber danach kommt, widerspricht jeder Erwartung: Er tut alles, um seine Zuhörer von dem eigenen Vortrag zu befremden.

In der nachfolgenden Charakterdarstellung erkennt er zwar an, dass er dem Alter nach seinem Publikum zugehört, aber aus diesem biologischen Umstand müsse bei weitem nicht ein geistiger Konsens erfolgen. Vielmehr betont er seine Distanz zur Kunstauffassung der eigenen Generation und beschimpft seine Zuhörer für ihr unkritisches Verhalten: „Unglaublich viele Schlagworte und Eigennamen haben Sie in ihrem Gedächtnis [...] Sie sind soweit gekommen, dass Ihnen überhaupt nichts mehr mißfällt.“ (GW RA I, S. 13.)

Der verkehrte Redeanfang ist allerdings nicht völlig unbekannt in der Rhetorik. Er kommt vor allem dann vor, „wenn der Redner zu den (ihm vielleicht unangenehmen) Inhalten am liebsten nichts sagen würde“.¹⁶¹ Hier ist das nicht der Fall. Die Erklärung des Redners für das eigene zwiespältige Verhalten kann mittlerweile für höchst bezeichnend gehalten werden, da darin der bei Hofmannsthal so typische Zweifel zum Ausdruck kommt:

[...] ich [glaube] ernsthaft erkannt zu haben [...], dass man über die Künste gar nicht reden soll, fast gar nicht reden kann, dass es nur das Unwesentliche und Wertlose an den Künsten ist, was sich der Beredung nicht durch sein stummes Wesen ganz von selber entzieht [...] (GW RA I, S. 13.)

Ein solcher Satz stellt gerade die Vernünftigkeit der ganzen Angelegenheit in Abrede. Um den Vortrag fortsetzen zu können, müsste jetzt der Redner diese Behauptung widerlegen oder zumindest eine Pause einsetzen; er steigert aber die Spannung zwischen sich selbst und dem Publikum noch. In dem nächsten langen Abschnitt erwägt er die Möglichkeiten der Verständigung für den Fall, wenn er zu sprechen beginnen würde. Über den zukünftigen Vortrag spricht er dabei ausschließlich in Konjunktiv Irrealis.

3.2.2 Der rhetorische Höhepunkt der Rede

Im zweiten Teil des *exordiums* entfaltet sich Hofmannsthals rhetorisches Können in seiner vollen Bedeutung: sowohl als Überredungskunst als auch als Umgang mit Tropen

¹⁶⁰ Hofmannsthal, Hugo von: Poesie und Leben. In: GW RA I, S. 13–19, hier S. 13.

¹⁶¹ Ottmers 1996, S. 55f.

und Figuren. Der Redner versucht seine Zuhörer davon zu überzeugen, dass zwischen ihm und ihnen die einzige vorstellbare Relation die des Missverständnisses ist. Um die These – „Sie [würden] glauben, ich habe mit Ihnen geopfert, wo ich gegen Sie geopfert habe [...]“ (GW RA I, S. 13.) – zu beweisen, bedient er sich einer Beispiellargumentation. Dabei ist hervorzuheben, dass in keinem der herangezogenen Fälle etwas Konkretes gesagt wird; die Beispiele stellen abstrakte Schemen oder deren bildhafte Illustrationen dar:

Ich würde mich angegriffen sehen mit Argumenten, die mich nicht treffen, und in Schutz genommen von Argumenten, die mich nicht decken. Ich würde mir manchmal vorkommen wie ein unmündiges Kind und dann wieder der Verständigung entwachsen wie ein zu alter Mann. (GW RA I, S. 14.)

Die Argumentation basiert keinesfalls auf objektiver Gültigkeit – so wird nicht erklärt, warum die Argumente nicht treffen werden –, ihre Plausibilität beruht auf der Subjektivität des Redners. Die Beweisführung ist nicht logisch, sondern rhetorisch.

Das Zitat ist zugleich ein Beispiel für die Verwendung von Stilfiguren, die die rhetorische Wirkung erhöhen. Beide Sätze sind nach dem Aufbau Parallelismen, inhaltlich bestehen sie aus Antithesen. Der zweite Satz enthält auch zwei Vergleiche.

Der Redner argumentiert zusammenfassend noch dafür, dass er nur „scheinmässig“ verstanden werden könne; wenn eine Zustimmung dennoch entstehen würde, so geschähe es aufgrund irgendeiner „Täuschung“. (GW RA I, S. 14.) Der abschließende kurze Absatz bildet einen Übergang zum mittleren Teil. Die Vorstellung von der Unmöglichkeit der Verständigung wird beiseite geschoben; der Akzent liegt jetzt auf der Differenz in der kritischen Praxis der beiden Parteien, wobei der Konjunktiv auf Indikativ umgetauscht wird. Die Futurformen weisen darauf hin, dass endlich bald über Kunst gesprochen wird.

3.2.3 *peroratio*

Die *peroratio* erfüllt gewöhnlich zwei Aufgaben: Sie soll gleichzeitig das Gesagte wiederholend zusammenfassen und die Zuhörer einvernehmend stimmen. Tatsächlich wird hier der grundlegende Gedanke noch einmal hervorgehoben: „Das Element der Dichtkunst ist ein geistiges, es sind die schwebenden, die unendlich vieldeutigen, die zwischen Gott und Geschöpf hangenden Worte.“ (GW RA I, S.18f.) Dem Begriff des Lebens zugesellt, kehrt zugleich auch das Problem des Verstehens aus dem *exordium*, hier als ein Problem des Kunstverständnisses, wieder: „Nur mit dem Gehen der Wege des Lebens [...] wird das Verstehen geistiger Kunst erkaufte.“ (GW RA I, S.19.) Das Artikulieren desselben ist wiederum mit Schwierigkeiten belastet:

Aber die Wege sind so weit, ihre unaufhörlichen Erlebnisse zehren einander so unerbittlich auf, dass die Sinnlosigkeit alles Erklärens, alles Beredens sich auf die Herzen legt, [...] und die wahrhaft Verstandenen sind wiederum schweigsam wie die wahrhaft Schaffenden. (GW RAI, S. 19.)

Der Redner kehrt also zur Position des *exordiums* zurück: Nach der exakten Darlegung der modernen Dichtkunst im mittleren Teil ist er in der *peroratio* bei weitem nicht überzeugt, dass hier etwas Wichtiges gesagt worden wäre, noch weniger will er seine Zuhörer für das Gesagte gewinnen. Seine abschließende Geste ist ein Gleichnis, das ein Meisterstück seiner rhetorischen Kunst darstellt, indem es den Widerruf der Rede impliziert: „Was das Meer ist, darum darf man am wenigsten die Fische fragen. Nur höchstens dass es nicht von Holz ist, erfährt man von ihnen.“ (GW RAI, S. 19.)

3.3 Die dekonstruierende Gebärde in *Poesie und Leben*

Ohne auf die Dichtungstheorie des Vortrags näher einzugehen, soll nur auf deren grundsätzliche Gemeinsamkeit mit Stefan Georges Poetik, wie sie in der Zeitschrift *Blätter für die Kunst* zu lesen ist, hingewiesen werden. Beide verharren in einer „geistigen Kunst“, aus der das Materielle ausgemerzt wird, in der nur die Worte zählen, und die Formulierungen von beiden sind gleichermaßen apodiktisch verfasst. Die ausführlichere Erörterung Hofmannsthals scheint zugleich merkwürdige Ähnlichkeiten mit der – erst viel späteren – strukturalistischen Literaturkonzeption aufzuzeigen, in welchem Sinne sein Programm schlechthin die Literaturauffassung der Moderne impliziert. Im Rederahmen wird jedoch – wie aus dem Bisherigen folgt – erneut versucht, die Mittelbarkeit des Wissens von der Kunst und damit eigentlich die Gültigkeit der Theoriebildung zu bezweifeln, die Zweckmäßigkeit der eigenen Rede in Frage zu stellen, also die entworfene Literaturauffassung der Moderne zu dekonstruieren. Weil die Rede sowohl gehalten als auch widerrufen wird, kann sie als Vorwegnahme der post-modernen Ästhetik betrachtet werden. Bestätigt wird die dekonstruierende Haltung weiterhin dadurch, dass auch die Unvermeidbarkeit des Missverstehens apostrophiert wird.¹⁶²

Die dekonstruierende Gebärde des Redners ist mit der Rhetorisiertheit seiner Aussage eng verknüpft. Durch die Gattungswahl wird ja schon die Grundlage für die Rhetorisierung geschaffen; innerhalb des Redetextes können wir dort eine Steigerung der Dekonstruktion – eine erneute Bezweiflung des Theoretisierens – erfahren, wo rhetor-

¹⁶² Vgl. dazu die Äußerung von Paul de Man über den „radikal dekonstruktiven Charakter“ des Textes: „Der Text weiß, dass er mißverstanden wird und sagt es auch. Er erzählt die Geschichte, die Allegorie seiner Fehlinterpretation...“ – zitiert nach: Zima, Peter V.: Die Dekonstruktion: Einführung und Kritik. Tübingen / Basel: Francke Verlag 1994, S. 118f.

rische Mittel in ihrer Vielfalt – als Tropen und Figuren sowie Argumentationsstrukturen – eingesetzt werden.

Sowohl auf den Zusammenhang von Rhetorik und Postmoderne als auch auf die Verwandtschaft von Wiener Moderne und Postmoderne wurde von anderen schon hingewiesen.¹⁶³ Wenn man in Hofmannsthals Vortrag die postmoderne Haltung bemerkt, dann liegt der Akzent allerdings nicht unbedingt auf der Dichotomie von Poesie und Leben: Dann ist der Vortrag ein Zeugnis für sein Zweifeln an der Artikulierbarkeit einer Ästhetik der Moderne, ein Beweis also für die Sonderstellung der Wiener Moderne.

4. *Der Dichter und diese Zeit*

Die zweite Rede, *Der Dichter und diese Zeit* wurde, im Gegensatz zu *Poesie und Leben*, nicht fiktional konzipiert, sondern 1906 in mehreren deutschen Städten und 1907 auch in Wien gehalten. Im Gegensatz zu *Poesie und Leben* wird diese Rede nicht widerrufen, und auch die Verständigung mit dem Publikum ist nicht ausgeschlossen. Dies involviert jedoch nicht, dass hierin der radikal dekonstruktive Charakter von *Poesie und Leben* zurückgenommen worden wäre. Immerhin sind es nicht mehr seine Zuhörer, die den Vortragenden durch ihre Erwartungen herausfordern würden. Diesmal spielt nämlich die kodifizierte tradierte Ästhetik und nicht der Zeitgeschmack den Gegenpart. Dem letzteren gegenüber erscheint sogar Hofmannsthal während der ganzen Rede in einem erstaunlichen Maße entgegenkommend zu sein: Das Novum ist gerade das unbedingte Verständnis, man könnte vielleicht auch sagen, die Empathie, die er ‚dieser Zeit‘ und den Menschen ‚dieser Zeit‘ entgegenbringt. Hier spricht nicht mehr der Dichter des Ästhetizismus, der die ‚Poesie‘ vom ‚Leben‘ abzuheben beabsichtigte und auf der Einhaltung gewisser Regeln bestand, während er sich die Kunst als esoterisches Feld hinstellte. Er erkennt zwar an, „[...] daß in einem höheren Sinn nur die vollkommenen Kunstwerke, diese seltenen Hervorbringungen des Genius existieren“.¹⁶⁴ Trotzdem plädiert er für die Erweiterung der Grenzen der Kunst:

Sie werden sich fragen, wie diese Erkenntnis und jene Duldung beieinanderwohnen können, aber doch können sie das; es gibt Anschauungen, die zwischen ihnen vermitteln, und es erfordert nur eine gewisse Reife, sie in sich zu vereinen – aber nur dieser Duldung, dieser Nichtabgrenzung werde ich mich in unserer Unterhaltung zu bedienen haben. (GW RA I, S. 56.)

163 Vgl: Niehues-Pröbsting, Heinrich: Zusammenhang von Rhetorik, Kritik und Ästhetik. In: Barner, Wilfried (Hg.): Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposium 1989. Stuttgart: Metzler 1990 (= Germanistische-Symposien-Berichtsbände, Bd. 12), S. 237–251, hier S. 242: „In der Postmoderne sind die lange verpönten pathetischen Mittel wieder zugelassen und werden bewußt eingesetzt, wie dieser Stil überhaupt durch Rhetorik – im positiven wie im negativen Sinne des Wortes – auszeichnet.“

164 Hofmannsthal, Hugo von: *Der Dichter und diese Zeit*. In: GW RA I, S. 54–81, hier S. 56.

Die Toleranz, die Hofmannsthal aufzubringen für unerlässlich hält, hängt damit zusammen, dass er seine Gegenwart in ihrer „Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit“ erlebt, weshalb für ihn die früheren, bewährten künstlerischen Techniken erschöpft zu sein scheinen. (GW RA I, S. 60.) Im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen ist er jedoch darüber nicht verzweifelt und er fühlt sich auch nicht berufen, einen allgemeinen Werteverlust zu diagnostizieren, sondern er versucht, die widerspruchsvolle Komplexität der Zeit unter dem Aspekt der Darstellungsproblematik klarzustellen:

Es ist das Wesen dieser Zeit, daß nichts, was wirkliche Gewalt hat über den Menschen, sich metaphorisch nach außen ausspricht, sondern alles ins Innere genommen ist [...] Es fehlt in unserer Zeit den repräsentativen Dingen an Geist, und den geistigen an Relief. (GW RA I, S. 57.)

Bei dem Verschwinden der Transparenz vertritt Hofmannsthal die Offenheit als einzig annehmbares dichterisches Verhalten. Er zeigt sich bereit, auf feste Maßstäbe zu verzichten, sich dem Neuen nicht zu verschließen, was man auch als postmoderne Geste auffassen kann. In der Rede trifft man auf eine Reihe postmoderner Signale, sowohl in Betreff der Bedeutung als auch der Gestaltung der Aussagen.

Der Redner beginnt mit der Enthierarchisierung eingewurzelter Wertvorstellungen. Zuerst wird die Erhabenheit des Dichterberufes und des deutschen Phänomens ‚Genie‘ bezweifelt, der Unterschied zwischen Dichter und Nicht-Dichter aufgehoben; demgegenüber könne der Journalist sogar „mit dem Glanz der Dichterschaft“ versehen werden. (GW RA I, S. 63.) Solche verblüffenden Aussagen spiegeln freilich nicht die ästhetische Wertordnung eines ästhetizistischen Dichters wider; Hofmannsthal hat sich den Standpunkt des alltäglichen Lesers zu eigen gemacht, während er die klassischen Orientierungspunkte ignoriert.

Sein Leser sei so wie die Zeit: orientierungslos, hastig. Durch eine unbestimmbare Sehnsucht getrieben, könne er an seinem eigentlichen Telos, der Poesie, vorbeigehen. Letzten Endes sei es auch egal, ob man „nach den Büchern der Wissenschaft und der Halbwissenschaft“ oder „nach jedem bedruckten Fetzen“ greift. (GW RA I, S. 65.) Die Legitimation für die Gleichsetzung ergibt sich daraus, dass infolge ihrer fundamentalen Sprachlichkeit unter all diesen geistigen Gebieten eine Verwandtschaft bestehe.

Der zweite Teil des Vortrags handelt von dem Verhältnis des modernen Dichters zu seiner Zeit. Wenn er dieser gerecht werden wolle, dürfe er an nichts vorbeigehen, mahnt Hofmannsthal. Die von ihm als Beispiel aufgezählten Themenfelder zeigen eine so große Vielfalt in die Breite und Tiefe der Jahrhundertwende um 1900, wofür man sonst gewöhnlich Musils *Mann ohne Eigenschaften* herbeizitiert:¹⁶⁵

¹⁶⁵ Vgl. „Man träumte von alten Schloßalleen, herbstlichen Gärten, gläsernen Weihern, Edelsteinen, Haschisch, Krankheit, Dämonien, aber auch von Prärien, gewaltigen Horizonten, von Schmiede- und Walzwerken, nackten Kämpfern, Aufständen von Arbeitssklaven, menschlichen

Er kann ja keinem noch so unscheinbaren Ding vorüber: daß es etwas in der Welt gibt wie Morphinum, und daß es je etwas gegeben hat und Märkte von Menschen gibt, das Dasein Asiens und das Dasein von Tahiti, die Existenz der ultravioletten Strahlen und die Skelette, der vorweltlichen Tiere, diese Handvoll Tatsachen aus allen Ordnungen der Dinge sind für ihn immer da, stehen irgendwo im Dunkel und warten auf ihn und er muß mit ihnen rechnen. [...] Er darf nichts von sich ablehnen. Er ist der Ort, an dem die Kräfte der Zeit einander auszugleichen verlangen. (GW RA I, S. 72.)

Dass Hofmannsthal die Wissenschaften seiner Zeit ähnlich wie Musil respektierte und der Gedanke der Verbindung von Kunst und Wissenschaft auch ihm nicht fernstand, beweist seine zusammenfassende Darstellung der zeitgenössischen Leserwünsche:

[...] nach fühlendem Denken, denkendem Fühlen steht ihr Sinn, nach Vermittlung dessen, was die Wissenschaft in grandioser Entsagung als unvermittelbar hinnimmt. Sie aber suchen den Dichter und nennen ihn nicht. (GW RA I, S. 66.)

Von seinen Zeitgenossen werde bei dem Dichter das Verbleiben des Synthese-Schaffens, zu welchem die klassischen Vorfahren noch fähig waren, bemängelt. Die Dichter von heute zeigen vielmehr, laut Hofmannsthal, „den zerplitterten Zustand“ der Welt auf: „die gleiche Atomisierung, Zersetzung des Menschlichen in seine Elemente, Desintegration dessen, was zusammen den hohen Menschen bildet“. (GW RA I, S. 73.) Durch diese Worte bietet der Redner einen krisenvollen Status von Zeit und Kunst mit einer beinahe postmodernen Terminologie.

Der Schluss der Rede ähnelt dem pointartigen Ausklang der früher besprochenen Essays mit ironischer Struktur. Der Redner evoziert wieder den Leser, aber nicht mehr irgendeinen gewöhnlichen, sondern einen solchen, der „zu lesen versteht“, und die Rede spitzt sich in seine Apotheose zu. Nicht der Dichter, er sei sogar dazu fähig, die in der Moderne so sehr vermisste Synthese zu verwirklichen, indem er alle Zeiten und Erlebnisse beim Lesen in sich integriert. Die Erfüllung der Erwartungen könne also doch nicht den Dichtern dieser Zeit auferlegt werden – mit dieser Schlussbemerkung kommt der Sprechende zum thematischen Schwerpunkt der Rede zurück.

Die Aufwertung des Lesers ist bereits in der Frühromantik da. Für das Vorhandensein ihrer Tradition in der Rede sprechen außer den bisher Festgestellten, zum Beispiel über die Eigenmächtigkeit der Sprache, auch die bevorzugten Stilfiguren wie die parataktische Syntax und die Vorliebe für Paradoxa.¹⁶⁶ Das Paradoxon dient im ganzen Text als grundlegender Baustein überhaupt. Durch seine Dominanz kommt eine aphori-

Urpaaren und Zertrümmerung der Gesellschaft.“ Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg: Rowohlt Verlag 1995, S. 55.

166 „Er [der Dichter] ist der Liebhaber der Leiden und der Liebhaber des Glücks. Er ist der Entzückte der großen Städte und der Entzückte der Einsamkeit. Er ist der leidenschaftliche Bewunderer der Dinge, die von ewig sind, und der Dinge, die von heute sind [...] Er kann kein Ding entbehren, aber eigentlich kann er auch nichts verlieren, nicht einmal durch den Tod.“ (GW RA I, S. 68f.)

stische Textstruktur zustande, die zusammen mit solchen rhetorischen Figuren wie der Chiasmus und manchen Klangspielen, welche bereits in den D'Annunzio-Aufsätzen mit Entsemantisierung einhergingen, der Sinnstiftung im Wege steht, wodurch die postmoderne Textgestaltung wieder vorweggenommen wird.¹⁶⁷

Zum Schluss sollen die Novalis-Bezüge der Rede zu Worte kommen. Für einen Augenblick scheint sein Werk geeignet zu sein, die ersehnte Synthese darzustellen, aber letztlich wird eine solche Vollendung nicht einmal ihm gegönnt, was in Kenntnis der bereits besprochenen Zweifel Hofmannsthals, erscheint nicht unbedingt negativ. Beachtenswert ist es eher, dass Novalis mit dem Attribut „geheimnisvoll“ versehen wird.¹⁶⁸ Der Redner verwendet es nicht nur für „die Ausgeburt“ der eigenen Zeit, sondern auch für die künstlerische Produktion einer zukünftigen „aufgeklärten“ Epoche, in der dem Dichter nicht mehr das Unmögliche auferlegt wird, ihre Essenz zu geben: „Eine erwachte Zeit wird von den Dichtern mehr und Geheimnisvolleres verlangen“. (GW RA I, S. 76.)

Die als Utopie vorgestellte Epoche, in der das Ideal der Synthese nicht mehr Gültigkeit besitzt, ist genau die Postmoderne. Die hoffnungsvolle Erwartung einer solchen Zeit ist eine Geste, durch die ein Dichter der Moderne zwischen dem frühromantischen Novalis und den Dichtern der Postmoderne eine „geheimnisvolle“ Verbindung schafft.¹⁶⁹

5. Hofmannsthal und die Essaytradition

Nach Nietzsches Auftreten kann man in der Geschichte des deutschsprachigen Essays, stark vereinfacht, zwei Tendenzen verzeichnen: So wird essayistisches Schreiben entweder als „selbstreferentielle künstlerische Ausdrucksform“ oder aber als intellektuelle Denkarbeit mit moralischem Anspruch praktiziert.¹⁷⁰ Um die Jahrhundertwende knüpft der junge Hofmannsthal unmittelbar an die ästhetisierende Linie an. Wenn er den Essay als ein artistisches Sprachgebilde begreift und fruchtbar macht, so können als seine geistigen Väter gleich hinter Nietzsche¹⁷¹ die berühmten englischen Vertreter des fin

167 Berger, Albert-Moser / Gerda, Elisabeth (Hg.): *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*. Wien: Passagen Verlag 1994, S. 254ff.

168 „Sie finden in dem Werke Schillers, Sie finden, wenn auch minder leicht zu dechiffrieren, in dem Werk Hebbels jeweils die Summe einer Epoche gezogen, Sie sind nahe dem Punkte, wo sie dem geheimnisvollen Novalis das gleiche zugestehen werden [...]“. (GW RA I, S. 74.)

169 In der Rede *Vom dichterischen Dasein* wird Novalis neben Hölderlin zu jenen Dichtern gezählt, die ihre Generation durch ihre „hohe aneignende Kraft“ für sich entdeckt habe. Hofmannsthal, Hugo von: *Vom dichterischen Dasein*. In: GW RA I, S. 82–91, hier S. 82.

170 Schärf 1999, S. 182.

171 Vgl: V. Szabó, László: „...eine so gespannte Seele wie Nietzsche“. Zu Hugo von Hofmannsthals Nietzsche-Rezeption. In: *Jahrbuch der ungarischen Germanistik* 2006, S. 69–93.

de siècle John Ruskin und Walter Pater¹⁷² genannt werden, die von ihm selbst erwähnt oder besprochen werden. Unter seinen Vorbildern zeichnet sich Oscar Wilde durch die Rigorosität seines Ästhetizismus aus, wenn er mit Selbstverständlichkeit die Kritik als Kunstwerk und den Kritiker als Künstler apostrophiert. In dem Essay *The Critic as Artist* stellt dieser die Kritik sogar über die Kunst, weil jene fähig sei, dem Anspruch des Ästhetischen auf Autonomie vollständig gerecht zu werden, indem sie, von der empirischen Wirklichkeit befreit, als reine „Kreation“ die Kunst selbst zu ihrem Gegenstand wähle.

Nicht zuletzt muss im Rahmen der Darstellung der Essaytradition erneut auf das frühromantische Erbe hingewiesen werden, auf welches Hofmannsthal zurückgriff. Schon des Öfteren ist in der Literaturwissenschaft die literarische Moderne mit der Frühromantik in Verbindung gebracht worden.¹⁷³ Die Auffassung, dass es durchaus berechtigt sei, gerade mit Blick auf Hofmannsthals Literaturkonzept eine solche Kontinuität anzunehmen, vertrat bereits Ernst-Otto Gerke. Bei der Untersuchung von Hofmannsthals essayistischen Texten unternahm er eine Zusammenschau von Hofmannsthals kritischen Ansichten mit der als verwandt angesehenen Theorie Friedrich Schlegels zur „poetische[n] Kritik“.¹⁷⁴

Diese Verwandtschaft wurde durch die obige Analyse von Hofmannsthals Texten durchaus bestätigt: Es hat sich gezeigt, dass die Eigenart seiner Literaturkritik in der Unfixierbarkeit der essayistischen Position besteht, einer Unfixierbarkeit, die sich in der ironischen Struktur der kritischen Texte widerspiegelt. Die Ambivalenzen, die die Essays bestimmen, entstehen einerseits aus der Gegenüberstellung unterschiedlicher poetologischer Ansichten, andererseits aus der Pendelbewegung zwischen dem eigenen kritischen und dem neugeschaffenen fremden Text.

Noch stärker ist die Dissonanz in der Rede *Poesie und Leben* zwischen dem Rederahmen und dem mittleren Teil – sowohl was die Haltung des Redners als auch was die Rhetorizität der Redeteile betrifft. Demgegenüber ist eine solche Schwankung der Rednerposition im Vortrag *Der Dichter und diese Zeit* nicht auszumachen; der Vortragende zeigt sich überzeugt von der Relevanz seiner Aussagen. Die ironische Struktur entsteht hier durch die Gegenüberstellung von traditioneller und moderner Ästhetik. Die Ambivalenzen, die dem Text innewohnen, sind nicht dem Redner, sondern der geistigen Atmosphäre der damaligen Zeit zuzuschreiben. Der Vortragende besitzt die Fähigkeit, seine Zeit in ihrer ganzen Widersprüchlichkeit zu überblicken und daraus Konsequenzen

172 Hofmannsthal, Hugo von: Walter Pater. In: GW RA I, S. 94–97.

173 Als eine logische Fortsetzung der Frühromantik erscheint die literarische Moderne zum Beispiel bei Menneimer, Franz Robert: *Literatur der Jahrhundertwende. Europäische Literaturtendenzen 1870–1910*. Bd I. und II. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1985, 1988, S. 12.

174 Gerke 1970, S. 12.

zu ziehen. Zu diesen gehört einerseits der Verzicht auf die Vorstellung von der Überlegenheit der ‚hohen‘ Literatur und der dichterischen Autorität, andererseits die Öffnung in Richtung nicht-literarischer Bereiche. Indem die Rede die Pluralität der damaligen Zeit anerkennt, nimmt sie die Perspektiven der postmodernen Lesekultur vorweg.

IV. Georg Lukács: Ästhetische Theorie und Kulturkritik im Essay

1. Einführung

In der letzten Zeit lässt sich ein immer regsameres Interesse für das Lebenswerk von Georg Lukács beobachten. Es handelt sich nicht nur um die Neuauslegung und Neuinterpretierung seiner marxistisch verwurzelten Ästhetik und Ontologie, sondern auch um die Neuentdeckung der Frühschriften der vormarxistischen Periode. Außerdem werden Ansatzpunkte aufgezeigt, die hilfreich sein könnten, dem diskontinuierlich erscheinenden geistigen Werdegang eine Erklärung zu geben, zumal die Kontinuität von Lukács selbst bestätigt wurde: „Bei mir ist jede Sache die Fortsetzung von etwas. Ich glaube, in meiner Entwicklung gibt es keine anorganischen Elemente.“¹⁷⁵

Von der neueren Forschung wird auch Lukács' Romantik-Rezeption viel differenzierter als früher angenähert. Wie sein Tagebuch aus den Jahren 1910–11 dokumentiert, beeindruckte Lukács schon früh außer den Vertretern der deutschen Philosophie – Kant, Dilthey und Simmel – das geistige Erlebnis, das er durch die Romantik gewonnen hat, sehr intensiv. Von 1906 ab lässt sich bei ihm ein sich steigerndes Interesse für die Romantik entdecken. Die ersten Spuren davon kann man in seinem Aufsatz *Gedanken über Henrik Ibsen* entdecken, der in diesem Jahr in der gesellschaftswissenschaftlichen Zeitschrift der linksradikalen ungarischen Intelligenz, *Huszadik Század*, erschienen ist.¹⁷⁶ Hier versteht Lukács die Romantiker allerdings noch mit solchen Kennzeichen, die er später aufgeben wird, mit überschwenglichem Gefühlskult, irrationalen Ausschweifungen und Mangel an Realitätssinn. Zugleich kommt aber auch sein wichtigster, nie wieder zurückgenommener Vorwurf gegen sie zum Ausdruck, ihre Missachtung jeglicher Beschränkung. Um 1910 plant er sogar ein Buch über die Romantik, das allerdings nicht fertiggestellt wird – inzwischen verschob sich Lukács' Interesse immer mehr von der ganzen romantischen Bewegung auf deren originellsten Wortführer und Theoretiker, den jüngeren Schlegel. Als Ertrag der diversen intensiven philosophischen, ästhetischen und literaturgeschichtlichen Studien erscheinen jedoch ab 1908, zuerst in der für die ungarische Moderne maßgebenden zeitgenössischen Literaturzeitschrift *Nyugat*, dann in den kurzlebigen Zeitschriften der linken Kulturreformer wie *Renaissance* und *A Szellem*, ganz eigentümliche Essays, geschrieben in einem in Ungarn völlig befremdenden, „verschwommenen“ philosophischen Stil.¹⁷⁷ Schließlich wurden diese, um weitere Studien über Theodor Storm, Lawrence Sterne sowie um eine Einführung über die Beschaf-

175 Eörsi, István (Hg.): *Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog*. Aus dem Ungarischen von Hans-Henning Paetzke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 132.

176 Lukács, György: *Gondolatok Henrik Ibsenről*. *Huszadik Század* (1906), H. 8, S. 127–137.

177 Vgl. Bognár, Zsuzsa: *Die ungarische Rezeption des Essayisten Georg Lukács. Ein interkultureller Diskurs um 1910 in Budapest*. In: Kulcsár-Szabó, Ernő / Manherz, Károly / Orosz, Magdolna (Hg.): „das rechte Maß getroffen“. Festschrift für László Tarnói zum 70. Geburtstag. Berlin / Budapest: ELTE / Humboldt Universität 2004, S. 166–176.

fenheit des Essays ergänzt, 1910 gesammelt in einem Sammelband – der Titel hieß *A lélek és a formák* – in Budapest herausgegeben. Die deutsche Fassung, um einen weiteren Essay über Paul Ernst ergänzt, erschien ein Jahr später unter dem Titel *Die Seele und die Formen* in Berlin. Obwohl um diese Zeit auch andere, wesentliche essayistische Texte von Lukács verfasst wurden, wie *Zur Theorie der Literaturgeschichte* 1910 und *Ästhetische Kultur* 1912, nicht zu sprechen über *Die Theorie des Romans* 1916, markiert eigentlich *Die Seele und die Formen* die Essayperiode von Lukács.

Den Gegenstand dieser Untersuchung bilden mehrere – mit Lukács eigenem Ausdruck als Kritiken bezeichnete – Texte des Essaybandes, unter besonderer Berücksichtigung von Anknüpfungspunkten zur Frühromantik. Nicht nur bei der Kritik-Auffassung des jungen Lukács kann man frühromantische Ideen erkennen, sondern in einigen Lukács-Essays lassen sich auch parallele Textstellen bzw. Textübernahmen von Friedrich Schlegel finden. Diese nachzuweisen und zu kommentieren gehört ebenfalls zu den Zielsetzungen der nachfolgenden Textinterpretationen.

2. Die Seele und die Formen

2.1 Forschungsansätze

Bezüglich des Frühwerkes stehen im Fokus gewöhnlich der Essayband und die 1906–1907 beendete Dramengeschichte. Zwei, einander überlappende Tendenzen sind bei ihrer Untersuchung offensichtlich. Generell versucht man eine Jugendästhetik von Lukács zu rekonstruieren, die ihre wirkliche Vollendung erst in der 1912–1914 ausgearbeiteten *Heidelberger Ästhetik* erfahren soll. Bei diesem Herangehen erscheint evident, die literaturgeschichtlichen Essays mit philosophischen Termini zu erfassen, bzw. als Kristallisationen weitreichender philosophischer Vorstudien zu betrachten.¹⁷⁸ Den Anhaltspunkt dazu bietet die bekannte philosophische Orientierung des jungen Lukács. Die andere Tendenz, die die Obige unterstützt, ist der Verzicht auf die differenzierte Analyse der einzelnen Essays. Sie werden immer wieder als Kontrapunkte voneinander innerhalb eines zu eruierenden, philosophisch verankerten ästhetischen Konzepts ausgelegt.

Dem Mangel der Lukács-Rezeption an der Vertiefung in die Problematik der einzelnen Essays könnte die Monographie *Verzehnte Romantik* von Ute Kruse-Fischer abhelfen. Die Verfasserin geht davon aus, dass die Kunstauffassung des jungen Lukács grundsätzlich in der frühromantischen Tradition verwurzelt ist. Indem sie deren weittragende

178 Kruse-Fischer, Ute: *Verzehnte Romantik. Georg Lukács' Kunstphilosophie der essayistischen Periode (1908–1911)*. Stuttgart: M und P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1991, S. 2.

Folgen in der Konzeption des Essaybandes aufspürt, konfrontiert sie die frühromantische Kunstphilosophie mit den erwähnten philosophischen Vorstudien Lukács', mit der Unbedingtheit der Kantschen Ethik und den lebenspraktischen Forderungen der Soziologen Georg Simmel und Max Weber. Indem sie „die theoretischen Differenzen und Übereinstimmungen in Lukács' uneingestandener Wahlverwandtschaft zu den Frühromantikern“ aufzeigt, liegt es ihr daran, den Essayband einerseits als eine scharfe Kritik des Philosophen und Ethikers Lukács an der Frühromantik zu explizieren, andererseits kann sie aber seine „ästhetische Affirmation“ und die „grenzenlose Liebe“ des existentiell betroffenen jungen Menschen zu den frühromantischen Idealen nicht verleugnen.¹⁷⁹ Carlos E. Machado grenzt diese Bereiche nicht so strikt voneinander ab, wenn er der Ansicht ist, „die Essaysammlung zeigt paradigmatisch den untrennbaren Zusammenhang von Ästhetik und Ethik und der existentiell-biographischen Frage beim jungen Lukács“.¹⁸⁰

Einen Neuanatz stellen die vergleichenden Studien ungarischer Lukács-Forscher dar, insofern diese Interpreten des Essaybandes sowohl die ungarische als auch die deutsche Fassung berücksichtigen. András Kardos fokussiert auf die Veränderungen der ästhetischen Ansichten beim jungen Lukács zwischen den beiden Ausgaben und erwähnt bei der Deutung des einführenden Essays *Ein Brief an Leo Popper*, dass hier ein Extremfall vorliegt: außer dem völlig neugestalteten Schluss gibt es 47 Unterschiede zwischen der ursprünglichen Fassung und der deutschsprachigen Version.¹⁸¹ Károly Kókai untersucht die Einflüsse der österreichischen Kaisersstadt Wien auf das Werk des jungen Lukács und unterzieht einige Texte des Essaybandes einer detaillierten Analyse. Dabei vergleicht er die ungarischen Originaltexte nicht nur mit ihrer deutschen Übersetzung, sondern auch mit Lukács' Kassner- und Beer-Hoffmann-Lektüren.¹⁸² Ferenc Lendvai zieht vom Vergleich der beiden Ausgaben die Schlussfolgerung, dass die deutsche Fassung „zweifelloos charakteristischer gestaltet ist [...] man muss jedoch feststellen, dass die ungarische einheitlicher wirkt“.¹⁸³

Bei der vorliegenden Analyse wird diese Forschungstendenz fortgesetzt, indem beide Ausgaben des Essaybandes an mehreren Stellen gegenübergestellt werden und auch das Problem, inwieweit sich das Essaykonzept von Lukács zwischen 1909 und 1911 umgestaltete, wird dabei erörtert.

179 Ebd., S. 114.

180 Machado, Carlos Eduard: Die Formen und das Leben. Ästhetik und Ethik beim frühen Lukács (1910–1918). In: Lukács 1996. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft. Bern: Peter Lang 1997, S. 61.

181 Vgl. Kardos, András: A homogenitás tere. In: Thalassa (10) 1999, <http://www.mtapi.hu/thalassa/9923/10eves/kardos.htm> [24.10.2016]

182 Kókai, Károly: Im Nebel. Der junge Lukács und Wien. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2002. Vgl. die Kapitel: Rudolf Kassner S. 95–108, Der Literaturkritiker S. 109–137.

183 Lendvai, Ferenc L.: A fiatal Lukács (Útja Marxhoz: 1902–1918). Budapest: Argumentum Kiadó / Lukács Archivum 2008, S. 148.

2.2 Beeinflussungen

Dilthey soll Lukács durch sein hermeneutisches Herangehen, das Aufspüren des dichterischen Subjekts, seiner Weltbetrachtung und Lebensproblematik im Kunstwerk, inspiriert haben. Überhaupt strebt der junge Essayist gar nicht danach, objektiv oder ‚wissenschaftlich‘ vorzugehen, sondern er gibt offensichtlich oder kaum verborgen, sein persönliches Betroffensein, sein eigenes ‚Erlebnis‘ im Zusammenhang mit dem jeweiligen Gegenstand seiner Kritik kund. Dies verleiht den Texten einen dermaßen subjektiven Grundton, der, verglichen mit der Dominanz des Positivismus in der damaligen ungarischen Philologie, nur einer geistesgeschichtlichen Einstellung zugerechnet werden kann. Und dann haben wir bei dem Hinweis auf das Diltheysche Erbe die ‚lebensweltliche Legitimation‘ der Essays, die komplizierte Liebesgeschichte mit Irma Seidler noch gar nicht miteinbezogen, obwohl, nach der Zeugenschaft des Tagebuchs, diese Affäre den Lukács-Schriften dieser Zeit die allererste existentielle Grundlage, die eigentliche ‚Erlebnishaftigkeit‘ gesichert haben muss.

Obwohl sich Lukács einige Jahre später schon nicht nur von Dilthey, sondern auch dem anderen bestimmenden Lehrer seiner Jugend, von Georg Simmel, wegen dessen ‚Impressionismus‘ distanziert hat, darf auch die inspiratorische Wirkung dieses Philosophen auf den Essayband nicht außer Acht gelassen werden. War Lukács mit Dilthey durch die Annäherungsweise an den Gegenstand verbunden, so kommt eine Gemeinsamkeit mit Simmel auf Grund der Begrifflichkeit und der zentralen Fragestellung zustande. Sie bezieht sich auf die Entzweiung von Subjekt und Objekt in der modernen Gesellschaft, auf das Fragwürdig-Werden der bürgerlichen Kultur. Vor allem ist „die von Lukács als unversöhnlich gedeutete Entgegensetzung von Leben und Form [...] eine radikalisierte Entfaltung der in Georg Simmels Lebensphilosophie entwickelten Interpretation der tragischen Dialektik von Leben und Formen“.¹⁸⁴ Ebenso erscheint die Vorliebe für das Genre des Essays als geeignet, zwischen Simmel und Lukács geistige Nähe vorauszusetzen, auch wenn sich der Jünger im Weiteren von der Konturlosigkeit und der die Gegensätze einebnenden Tendenz in den Schriften seines Meisters entschlossen distanzierte.

Das Unbehagen an der Kultur der eigenen Zeit – übrigens wird auch diese kritische Attitüde von Simmel übernommen – führt Lukács zu den Frühromantikern. Wie diese die mechanistischen Welterklärungsversuche der Aufklärung als unzulänglich empfanden, die Alleinherrschaft der Vernunftsprinzipien als dogmatisch ablehnten und sich nach neuen geistigen Entwicklungsperspektiven sehnten, so suchte der junge Lukács

184 Reiterer, Martin: Simmels Essays mit zwei Gegenentwürfen von Georg Lukács und Leo Popper. Diplomarbeit, Wien 1996, S. 23.

positive Lösungen für eigene Lebensalternativen. Die existentielle Fragestellung mündete sowohl bei den Frühromantikern als auch bei Lukács in den Bereich der Kunst.

„Noch nie in der deutschen Geistesgeschichte ist so phantasievoll gedacht und so intellektuell phantasiert worden wie in dieser Epoche“ – heißt es über den paradoxen Charakter der frühromantischen Bewegung.¹⁸⁵ Es scheint unmöglich zu sein, bei dieser Universalität der Bestrebungen Philosophie und Kunst voneinander abzugrenzen: „Die ganze Geschichte der modernen Poesie ist ein fortlaufender Kommentar zu dem kurzen Text der Philosophie: Alle Kunst soll Wissenschaft, und alle Wissenschaft soll Kunst werden; Poesie und Philosophie sollen vereinigt sein.“ – so Friedrich Schlegel im 115. Lyceums-Fragment.¹⁸⁶

Laut Schlegel soll die Kunst die Evidenz und Kalkulierbarkeit des Rationalismus durch die Momente des Nicht-Vorhersehbaren – zum Beispiel Gefühlsmäßigen oder Unerklärbaren, weil Mystischen – ausgleichen und durch ihren Kontrapunkt auf eine mögliche, wenn auch in der Praxis uneinlösbare Synthese hinweisen. Lukács entnimmt der Kunst Lebensmodelle, an denen er die Gültigkeit seiner Theorien über Lebens- und Formentscheidungen abmessen kann. Sowohl bei den Frühromantikern als auch bei Lukács ist die adäquate Ausdrucksform ein unvollendetes Ganzes, bei Schlegel das Fragment, das „gleich einem Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein [muss] wie ein Igel“, ¹⁸⁷ bei Lukács ist sie der Essay. Der Anspruch auf die eigene Form rückt seine Vorstellung des Essays der Kunst näher; dabei gebraucht er die Genrebezeichnungen ‚Kritik‘ und ‚Essay‘ synonymisch und damit meint er eine Kontinuität zwischen Antike, Romantik und Moderne wieder herzustellen:

Also: die Kritik, der Essay – oder nenne es vorläufig wie du willst – als Kunstwerk, als Kunstgattung [...] Denn Wilde und Kerr machten eine Weisheit nur allen geläufig, die schon in der deutschen Romantik bekannt war, deren letzten Sinn die Griechen und Römer ganz unbewußt als einen selbstverständlichen empfanden: daß Kritik eine Kunst und keine Wissenschaft sei.¹⁸⁸

Als erste Vertreter des modernen Kritikers, die dieser Tendenz angehörten, nennt Lukács Friedrich Schlegel und Schleiermacher – mindestens in der ungarischen Fassung der Einführung zum Essayband.¹⁸⁹ Die ein Jahr später entstandene deutsche Fassung zeigt relevante Unterschiede, so fehlt hier der obige Hinweis auf die Vorbildlichkeit der deutschen Kritiker. Immerhin ruft die obige Distinktion gleich das 117. Lyceums-Fragment in Erinnerung, in dem es heißt:

185 Pikulik, Lothar: Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung. München: C. H. Beck 1992, S. 25.

186 KFSA, S. 161.

187 Ebd., 206. Athenäum-Fragment, S. 197.

188 Ebd., S. 3–4.

189 Lukács, György: A lélek és a formák. Kísérletek. Budapest: Napvilág Kiadó / Lukács Archivum 1997, S. 33. Im Weiteren wird die Abkürzung LF im laufenden Text in Klammern verwendet.

Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist, entweder im Stoff, als Darstellung des notwendigen Eindrucks in seinem Werden, oder durch eine schöne Form, und einen im Geist der alten römischen Satire liberalen Ton, hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst.¹⁹⁰

Die Anforderung Schlegels, poetisch zu sein, bezieht sich bei den Frühromantikern nicht allein auf die Gestaltungsprinzipien, sondern sie drückt eine vollständig neue Auffassung von der Kritik aus, wie es bereits in dieser Arbeit im Kapitel I.5. angedeutet wurde.¹⁹¹ Lukács scheint sich zu Beginn der Einführung diese Vorstellung zu eigen gemacht zu haben, am Ende beginnt er jedoch die Textsorte Essay wieder zu problematisieren, und kommt dabei in beiden Fassungen zu einem anderen Ergebnis, wodurch die Unentscheidbarkeit – ein typisches essayistisches Moment – von Anfang an den Charakter des Essaybandes bestimmt.

2.3 Lukács über die frühromantische Ironie

Lukács' Äußerungen über die Frühromantik und Ironie sind widerspruchsvoll. Auf den ersten Blick ist seine Stellungnahme stark negativ, aber wenn man seine direkten Aussagen mit den verstreuten Begleittexten zusammen liest, ist das Gesamtbild bei Weitem nicht einheitlich. Nicht die schwere Zugänglichkeit der frühromantischen Vorstellungen störte Lukács – sich selbst zählte er ja auch zu den intellektuell Überlegenen –, viel wahrscheinlicher ist, dass er nicht bereit war, die Mannigfaltigkeit und Paradoxität dieser Bestrebungen als solche zu akzeptieren und sich Eindeutigkeiten einbildete, die nicht vorhanden waren.

Bereits in seinem ersten Ibsen-Aufsatz vom Jahre 1906 sollte es heißen, wie er es in einem Brief aus dem Jahre 1909 an Leo Popper beteuert: „Die Romantik ist Flug, aber man kann nicht immer fliegen, und es gibt kein Ziel, weil sie nach dem Unendlichen strebt.“¹⁹² Diese Kritik sollte sich hauptsächlich auf den von Friedrich Schlegel geprägten Begriff der „progressiven Universalpoesie“¹⁹³ beziehen, weil nach Lukács daraus hätte folgen müssen, „dass das Wesen des romantischen Lebens die in die Praxis übertragene Poesie, die Erhebung ihrer innersten und tiefsten Gesetze zu Lebensgesetzen ist“. (BW, S. 92.) Sein eigenes Leben sei daher, so Lukács, „zum Großteil eine Kritik der Romantik [...]“. (BW, S. 92.)

190 KFSa, S. 162.

191 Vgl. *Literaturkritik in der Frühromantik und der Moderne – eine theoretische und historische Problemstellung*, S. 30–33.

192 Georg Lukács' Briefwechsel 1902–1917. Hg. von Éva Karádi und Éva Fekete. Budapest: Corvina 1982, S. 91. Im Weiteren wird die Abkürzung BW im laufenden Text in Klammern verwendet.

193 KFSa, 116. Athenäums-Fragment, S. 182.

Nun, einerseits bedeutet die Universalpoesie bei Schlegel einer anderen Bestimmung zufolge durchaus nicht eine bedenkenlose Vermischung und Verflachung der verschiedenen Bildungsbereiche, sondern durch ihre Potenzierung mit ethisch-moralischer Hilfe eben eine Abgrenzung und Verstärkung:

Die falsche Universalität ist die welche alle einzelnen Bildungsarten abschleift und auf dem mittlern Durchschnitt beruht. Durch eine wahre Universalität würde im Gegenteil die Kunst zum Beispiel noch künstlerischer werden, als sie es vereinzelt sein kann, die Poesie poetischer, die Kritik kritischer, die Historie historischer und so überhaupt. Diese Universalität kann entstehen, wenn der einfache Strahl der Religion und Moral ein Chaos des kombinatorischen Witzes berührt und befruchtet. Da blüht von selbst die höchste Poesie und Philosophie.¹⁹⁴

Andererseits ist das Leben von Lukács in dieser Zeit nichts anderes als ein misslungener Versuch des Poetisierens, wie es die tragisch endende Romanze mit Irma Seidler zeigt; und dass er sich dessen auch bewusst war, beweist der Kierkegaard-Essay als imaginative Situierung des eigenen Lebensproblems am besten, mit ausdrücklicher Kritik am Protagonisten.

„Doch ist die Romantik nicht nur ‚Sehnsucht‘ nach dem Unendlichen, sondern auch romantische Ironie“ – stellt Lukács in dem bereits zitierten Brief fest. (BW, S. 92.) Die Ablehnung der romantischen Ironie mit ethischer Begründung herrscht in der ganzen Jugendperiode vor. In den Dostojewski-Notizen (1912–1914) heißt es: „Zweite Ethik als Wirklichkeit: [...] In der deutschen Romantik als Gedanke: Ironie. Frivolität darin. Hegels Scharfsinn, daß sie der Gipfelpunkt des Subjektivismus ist.“¹⁹⁵

In diesem Zusammenhang soll jedoch die Doppelbödigkeit des Begriffes „Frivolität“ aufgezeigt werden. Das Wort kommt in Lukács' privaten Aufzeichnungen, so in dem 1910 und 1911 geführten Tagebuch sehr oft vor. Seine Verwendung in der Bedeutung „Leichtfertigkeit“ wäre ja bei Lukács in der Kenntnis seiner negativen Meinung über die Ironie selbstverständlich. Darüber hinaus bedeutet das Wort aber auch „Zweideutigkeit“, was mit der ursprünglichen Intention der Ironie durchaus vereinbar ist. Bei Lukács überwiegt allerdings die erste Bedeutung des Wortes; man muss aber in Betracht ziehen, dass er nicht nur allzu oft die verschiedensten Dinge mit „Frivolität“ abstempelte, sondern dass er sich selbst vor dieser Gewohnheit zugleich auch warnte, weil er die Widersprüchlichkeit der eigenen Stellungnahme bei der Verwendung des Wortes erkannte:

Beiläufig: meine „negativen“ Tugenden [...]: diese nervöse Angst vor der Frivolität und die nervöse Strenge ihr gegenüber, das ebenfalls nervöse seelische Reinlichkeitsgefühl, die Ansprüche an Verhältnisse – liegt nicht in allem diesem meine Unfähigkeit zur Religion, zur Existenz? Oder – wodurch die Frage noch komplizierter, aber klarer wird – liegt der Grund alles dessen nicht in meiner

194 KFSA, Ideen, S. 123.

195 Zitiert nach Machado 1997, S. 74.

Maßlosigkeit (in dem, daß ich kein Maß in mir besitze). Dann wäre Ethik als das Maß des Maßlosen bezeichnet: sehr nahe an Kant [...].¹⁹⁶

Und noch ein Beweis aus dem Tagebuch, diesmal für die Unausweichlichkeit der Frivolität; beachtenswert ist dabei noch, dass die Argumentation nach einer musterhaft ausgeführten ironischen Struktur aufgebaut wird:

Auf beiden Seiten Gefahr der Frivolität. Jede Einseitigkeit ist frivol, jeder Mittelweg ist trivial; jede coincidentia oppositorum leichtfertig. Es handelt sich um eine Einheit der Gegensätze, wie sie erhalten bleiben: ein Opfern, das kein Verlieren ist; eine Bewußtheit, die nichts weiß und eine Blindheit, die den Weg sieht. Das Problem der „Gefahr“ und des produktiven Abgrunds.¹⁹⁷

Lukács' Haltung der Ironie gegenüber kann man also kaum als konsequent bezeichnen. Das eine Mal überwiegt bei ihm die strikte Ablehnung auf ethischer Basis, das andere Mal aus intellektueller Perspektive die Einsicht in die Unverzichtbarkeit der Ironie; mit einer gewissen ‚Leichtfertigkeit‘ mag daher sein Verhalten ironisch genannt werden. Genausogut kann man bei ihm sogar eine latente, wenn auch nicht explizite Affirmation der Ironie entdecken. Z. B. im einführenden *Brief an Leo Popper*, wo „das Wesen und Form des Essays“ betreffend, Sokrates' Leben als Vorbild herangezogen wird. Dies sei „das typische für die Form des Essays, wie kaum ein anderes Leben für irgend eine Dichtungsart ist“;¹⁹⁸ für die Gattung also, an der jetzt Lukács allein interessiert ist. Beispielshaft sei Sokrates' Leben für den Essay, sowohl was die Relevanz der thematisierten Probleme als auch deren Steigerung und endgültige Zuspitzung angeht: „Eine Frage wird aufgeworfen und so vertieft, daß die Frage aller Fragen aus ihr wird, dann aber bleibt alles offen.“ (SF, S. 31.)

Bei dieser Art der Fragestellung können die einzelnen, aufeinander folgenden Stufen nicht zu einem logischen Ende geführt werden, wie auch bei Sokrates der Abschluss des Lebens, der Tod nicht bedeutungsvoll und Sinn gebend als eine Krönung des Lebens erschienen sei, was das Merkmal einer Tragödie darstellen sollte, sondern abrupt und anorganisch:

[...] von außen, aus der Realität, die in keinem Zusammenhange mit der Frage, noch mit dem, was als Möglichkeit einer Antwort ihr eine neue Frage entgegen bringt, kommt etwas, um alles zu unterbrechen. Diese Unterbrechung ist kein Schluß, sie kommt ja nicht aus dem Innern, ist aber dennoch der tiefste Schluß, denn von innen wäre ein Abschießen unmöglich gewesen. (SF, S. 31.)

196 Lukács, Georg: Tagebuch 1900–1911. Berlin: Brinkmann und Bode 1991, S. 56.

197 Ebd., S. 96.

198 Lukács, Georg: Die Seele und die Formen. Berlin: Leo Fleischel 1911, S. 30. Im Weiteren wird die Abkürzung SF im laufenden Text in Klammern verwendet.

Der Abschluss ist daher sowohl im Dialog als auch im Leben des Philosophen „immer willkürlich und ironisch“. (SF, S. 31.) Wenn Sokrates' Leben maßgebend für die Ausgestaltung des Essays ist, dann folgt daraus, dass dessen adäquate Form die ironische ist. Das Prinzip der Ironie spiegelt sich auch in der eine Seite später angeführten Erkenntnis von Sokrates wider, „daß derselbe Mensch die Tragödien und Komödien schreiben sollte“. (SF, S. 32.) Darin ist gleich die Position des Kritikers involviert: „die Priorität des Standpunktes, des Begriffes vor dem Gefühl“. (SF, S. 32.) Sokrates erscheint als Vorbild für den heutigen Kritiker und seine Lebensgestaltung sowie die Struktur seiner Dialoge werden als Form des heutigen Essays angesehen. Damit hat Lukács Friedrich Schlegel im Bezug auf das Ironie-Konzept eingeholt.

2.4 Ironische Struktur in *Die Seele und die Formen*

„Der Lukácssche Essay ist die lebensphilosophische Variante des frühromantischen Fragments von Friedrich Schlegel“ – fasst Ute Kruse-Fischer das Endergebnis des Aufeinanderwirkens von vielfältigen geistigen Anregungen treffend zusammen.¹⁹⁹ Die besondere Bedeutung der Schlegelschen Fragmente diesbezüglich wurde in der letzten Zeit auch von anderen Lukács-Forschern anerkannt. Ophälders ist der Ansicht,

das 116. Athenäumsfragment wirft grelles Licht auf Lukács' Konzeption des Essays [...] Es enthält nicht nur alle Grundbegriffe, sondern bezeichnet ebenso gut die Entwicklungslinie, die Lukács vom Essayismus über die systematischen Versuche in Heidelberg bis zum Marxismus und zu den reifen Werken zur Ästhetik und zur Ontologie beschreiben wird.²⁰⁰

Hinter Lukács' oben zitierter, für seinen Freund Leo Popper verfasster Erklärung, er wolle durch den Essayband „eine Kritik dieser unendlichen Form“ geben, steckt in der Tat ein recht widerspruchsvolles Unternehmen. (BW, S. 92.) Paradoxerweise behält Lukács in den essayistischen Schriften die ironische Struktur bei, die er durch die Essays zu kritisieren beabsichtigt. Was von ihm durch die expliziten Aussagen vom ethisch-ästhetischen Standpunkt abgelehnt wird, nämlich die Ironie, durchzieht die Argumentationsweise derselben Aussagen, folglich kommen in vieler Hinsicht aporetische Lösungen zustande. Schon in dem als erstes verfassten Essay vom Ende 1907, der bezeichnenderweise von der frühromantischen Bewegung handelt, konnte man die

¹⁹⁹ Kruse-Fischer 1991, S. 15.

²⁰⁰ Ophälders, Markus: Der Essay als Form im Schaffen des jungen Lukács. In: Brambilla, Marina Marzilla / Pirro, Maurizio (Hg.): Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum (1900–1920) Amsterdam / New York: Rodopi 2010 (= Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik, Bd. 74), S. 325–346, hier S. 326.

ironische Form entdecken, sie ist aber, vielleicht mit der Ausnahme des als letzter entstandenen Essays über Paul Ernst, in irgendeiner Variante durchgängig zu beobachten. Überall ist eine antithetische Textgestaltung charakteristisch, wobei die Auflösung der Gegensätze gewöhnlich nicht als das Ergebnis der immanenten Logik des Textes erscheint. Das Prinzip der Ironie ist außerdem nicht nur innerhalb der einzelnen Essays überwiegend, es dominiert auch den Band als Ganzes. Dies hat schon György Márkus in dem Nachwort der neuen ungarischen Ausgabe bemerkt: „Jedes Stück ist je ein – meistens bis zum Äußersten zugespitzter – Denkversuch mit irgendeinem Standpunkt, dessen schonungslose Kritik nicht selten schon der darauf folgende Aufsatz enthält.“ [Übersetzt von mir, Zs. B.] (LF, S. 237.)

Alle Aufsätze des Bandes haben einen zweigliedrigen Titel: in der deutschen Ausgabe aus dem Jahre 1911 wird zuerst die Thematik in ihrer Abstraktheit erfasst, wobei in den meisten Fällen schon innerhalb des ersten Glieds eine Zweipoligkeit erscheint – dem Leser fällt also das Gerüst einer ironischen Struktur sofort in die Augen: *Reichtum, Chaos und Form; Sehnsucht und Form; Bürgerlichkeit und l'art pour l'art*. Dann folgt in der ersten deutschen Ausgabe ein Doppelpunkt, was darauf hinweist, dass gleich darauf die durch das allgemeine Thema bezeichnete Person als Beispiel folgt. Was dabei schwerer wiegt, das Abstraktum oder das Konkretum, ist in manchen Essays kaum zu entscheiden. Einerseits sind die Fragestellungen tiefgehend, was den Vorrang der Theorie verstärken würde, andererseits sind aber die jeweiligen Auslegungen von einem gewissen Punkt ab immer völlig exemplarisch ausgerichtet, was für die Priorität der angesprochenen Gestalt spricht. Noch dazu ist die erste deutsche Ausgabe so gestaltet, dass innerhalb des Bandes die innige Verbundenheit, die Synchronie der beiden Teile des Titels verschwindet; es besteht ein gewisser Widerspruch zwischen dem Titelverzeichnis auf der ersten Seite und der Strukturierung der Titel auf den weiteren Seiten des Buches. In der deutschen Ausgabe stehen zuerst auf einer gesonderten Seite die meist antithetisch aneinandergereihten Begriffe, erst auf der nächsten Seite wird die konkrete Person benannt, worauf dann sogleich der Aufsatz folgt.

Im Folgenden wird zunächst der einführende Essay des Bandes unter dem Aspekt der frühromantischen Ironie ausführlich untersucht, dann werden die einzelnen literaturkritischen Essays besprochen, wobei zwei von ihnen, der Novalis- und der Sterne-Essay, eine ausführliche Darstellung erfahren.

2.4.1 Über Wesen und Form des Essays. Ein Brief an Leo Popper²⁰¹

Der einführende Essay zeigt auf den ersten Blick eine andere Konstellation als die anderen: Im Inhaltsverzeichnis fehlt diesmal eine literaturgeschichtlich identifizierbare Person, innerhalb des Bandes erscheint jedoch auch hier die Zweigliedrigkeit, insofern über dem Text und mit der gleichen Typographie wie bei den anderen Essays, ebenfalls eine Person benannt wird, und zwar ergänzt durch eine Gattungsangabe: *Ein Brief an Leo Popper*.²⁰² Im Vergleich mit der ungarischen Erstausgabe stellt sich also heraus, dass eine Erweiterung des Titels vollzogen wurde. Die ungarische Fassung kündigte bereits 1910 einen „Brief“ an, damals wurde aber nicht der Adressat, sondern das Thema: das Essayistische hervorgehoben. Man kann daraus schließen, dass die deutsche Variante einer neuen Konzeption Lukács' entspricht, wobei ihm eine Vereinheitlichung des Bandes und dabei vor allem die Akzentuierung des Formproblems vorschwebte.

In seiner klassischen Monographie über den deutschen Essay bringt Ludwig Rohner Brief und Gespräch gewissermaßen unter einen Hut, insofern er beide „ursprüngliche Natur, als solche reizvolles aber formschwaches Leben“²⁰³ nennt. Beide Textsorten sind bevorzugte Gattungen des Essaybandes, besonders wenn man *Ein Zwiegespräch über Lawrence Sterne* hinzunimmt. Rohners Vorwurf kann Lukács entgehen, indem er dieser angeblichen Simplizität der Gattungen durch ein Situationsspiel auszuweichen versucht, dessen künstlerischen Wert Rohner durchaus anerkennt: „Ja der Essay gewinnt gerade dort seinen höchsten künstlerischen Rang, wo er ein imaginäres Gespräch ist, und mit künstlerischer Ironie die Gestik des Briefes und des Dialogs fingiert, wo er sich den imaginären Partner selber schafft.“²⁰⁴

„Der imaginäre Partner“ ist in diesem Falle der beste Freund, mit dem Lukács ganz ähnliche hochintellektuelle Gespräche führt, und nicht nur von Angesicht zu Angesicht, sondern auch durch einen regen Briefwechsel, was die Situiertheit des Textes freilich nicht in Frage stellt, sondern ihm sogar eine gewisse Pikanterie verleiht. Der Umstand nämlich, dass es um Zeitgenossen oder Personen des Bekanntenkreises geht, ermöglicht es, Verhaltensweisen und Standpunkte der Beteiligten auf ihre Glaubwürdigkeit hin zu prüfen oder eine Freude über das In-Erfüllung-Gehen der erwarteten Reaktionen zu erleben.

Dieser Brief ist eine Verlängerung der Wirklichkeit, indem hier eine unabschließbare Diskussion mit einem Freund um die Form fortgesetzt wird; denn Poppers „Gedanke“

201 Lukács, Georg: Über Wesen und Form des Essays. Ein Brief an Leo Popper. In: SF, S. 3–39.

202 In der ursprünglichen ungarischen Fassung heißt es auch jetzt anders: Ein Brief über „den Versuch“ [Levél a „kísérletről“].

203 Rohner 1966, S. 466.

204 Ebd.

war die Form,²⁰⁵ und er hat seine eigene Auffassung des Formproblems in einem imaginären, mit dem Briefschreiber geführten Gespräch schriftlich niederlegt.²⁰⁶

Poppers Anwesenheit in Lukács' Brief ist Schritt für Schritt zu verfolgen – nur in der Mitte des Textes gibt es eine Pause von etwa fünf Seiten, auf denen sich der Briefschreiber von seinen Überlegungen über die dem Essay eigene Form mitreißen lässt. Der Adressat erfüllt verschiedene Funktionen: Eher bejaht als bezweifelt er jedoch die Aussagen des Essayisten. Er befindet sich also nicht ständig in einer Gegenposition wie in einem dialektischen Gespräch. Vor allem dient er als Bezugspunkt, als ein verlässliches Du, das man mehrmals anreden, an das man notfalls Fragen richten kann, um den Gedankengang vorwärts treiben zu können. Ganz selten erscheint er als Vertreter einer Gegenrede; dann ist ein Zögern aus der vorgetäuschten Gegenmeinung herauszuspüren: „Du wirst vielleicht erwidern: mein Dichter ist eine leere Abstraktion und so auch mein Kritiker. Du hast recht, beide sind Abstraktionen, aber vielleicht doch nicht ganz leere.“ (SF, S. 12.)

Öfters bestätigt und bestärkt dadurch der Freund fundamentale Äußerungen des Essayisten, genau die Form betreffend: „Hier sehe ich, was Dich in einer solchen Auffassung der Kritik stört: die Anarchie; das Leugnen der Form, damit ein sich souverän dünkender Intellekt mit Möglichkeiten jeder Art frei seine Spiele treiben könnte.“ (SF, S. 15.)

Hierin sind wichtige Thesen der ästhetischen Auffassung von Leo Popper angesprochen, die der spätere, marxistische Lukács dann auch in seine große Ästhetik als das Prinzip der Einstoffigkeit übernimmt:²⁰⁷

Damit aber hätte ich auch schon bezeichnet, warum diese Art des Empfindens eine Kunstform für sich fordert, warum uns jede ihrer Äußerungen in den anderen Formen, in der Dichtung immer stören muß. Du hast schon einmal die große Forderung allem Gestalteten gegenüber formuliert, vielleicht die einzig allgemeine, aber diese ist unerbittlich und kennt keine Ausnahme: daß im Werk alles aus einem Stoff geformt sei, daß jeder seiner Teile von einem Punkt aus übersichtlich geordnet sei. (SF, 13.)

In der Fortsetzung dieses Gedankenganges ist dann Popper auch situativ anwesend, als Kenner der Kunstgeschichte und Experte ästhetischer Gesetzmäßigkeiten von den bildenden Künsten, der er ja auch in der Wirklichkeit war. Heraufbeschworen wird in diesem Zusammenhang, wie er dem Essayisten einmal „die Lebendigkeit der Menschen auf gewissen stark stilisierten Wandgemälden erklärte“. (SF, S. 14.)

205 Vgl. Lukács, Georg: Leo Popper (1886–1911.) – Ein Nachruf – In: Pester Lloyd, 18. Dezember 1911, S. 5f.

206 Vgl. die Anspielung auf die Textvarianten des in Manuskript gebliebenen *Dialogs über die Kunst* von Popper, in denen man den einen der Gesprächspartner, A, mit Lukács gleichsetzen kann und B die Meinung von Popper vertritt. In: Popper, Leó: *Dialógus a művészetről*. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése. Hg. von Hévizi Ottó und Tímár Árpád. Budapest: MTA Lukács Archivum / T-Twins Kiadó 1993, S. 57–68.

207 Vgl. Popper, Leo: Der Kitsch. In: Ebd, S. 38–44.

Zwar enthält ein jeder Brief die Kontingenz eines Dialogs, das heißt die Möglichkeit einer dialektischen Wechselrede, jedoch wird davon von Lukács kein Gebrauch gemacht. Vielmehr kann man behaupten, dass Einigkeit, wenn sie denn in dem *Brief* überhaupt aufzufinden ist, am ehesten bezüglich der ästhetischen Standpunkte des Briefschreibers und des Adressaten gegeben ist. Zwischen ihnen scheint ein völlig harmonisches, auf Empathie beruhendes Verhältnis zu bestehen – ganz im Gegensatz zu den bestimmenden inhaltlichen Momenten des Textes. Die grundlegende Fragestellung bezieht sich ja auf die Beschaffenheit des Essays. Das ist tatsächlich ein eminentes Problem, denn von der Beantwortung dieser Frage soll die Existenzberechtigung des ganzen Buches abhängen. Der Essayband könne als solcher erst bestehen, wenn der Essay, d. h. konkret: ein jeder Text des Bandes fähig sei, eine eigene Form aufzuweisen, und der ganze Aufsatz handelt von diesen Verortungsmöglichkeiten des Essays.

Wenn man den Hauptstrang des Gedankenganges segmentiert, stellt sich heraus, dass in den einzelnen Etappen im Wesentlichen Gegensätze formuliert werden. Alles andere dient zur Veranschaulichung: Der Essayist bringt Beispiele aus der Kunst-, Literatur- und vor allem Philosophiegeschichte. Hervorgehoben werden müssen noch die Wiederholungen, der Rückgriff sowohl auf die einzelnen Problembereiche als auch die einzelnen Exempel mit neuen oder verstärkten Akzentsetzungen. Man hat also eine musterhafte ironische Argumentstruktur vor sich, es fehlt „bloß“ das Nachweisen des unabschließbaren Schlusses. Bei der Verortung des Essays ist der Ausgangspunkt seine Ablösung von der Wissenschaft und die mögliche Eingliederung unter die Gattungen der Dichtung. Das ideelle Gerüst des Aufsatzes wird von vier grundlegenden Gegensatzpaaren getragen. Diese sind der Logik des Textes folgend: Wissenschaft und Kunst; Dichtung und Kritik / Essay; Kunstessay und „lebensunmittelbarer“ Essay, schließlich Essay und Ästhetik.

Um die wichtigsten Aussagen kurz zu rekapitulieren: „In der Wissenschaft wirken auf uns die Inhalte, in der Kunst die Formen; die Wissenschaft bietet uns Tatsachen, die Kunst aber Seelen und Schicksale. Hier scheiden sich die Wege [...]“ (SF, S. 16f.) Über die Gegenüberstellung von Dichtung und Kritik heißt es:

[...] die Dichtung erhält vom Schicksal ihr Profil, ihre Form, die Form erscheint dort immer nur als Schicksal; in den Schriften des Essayisten wird die Form zum Schicksal, zum schicksalschaffenden Prinzip [...] Die Form ist die Wirklichkeit in den Schriften des Kritikers, sie ist die Stimme, mit der er seine Fragen an das Leben richtet [...] Denn nur als Erlebnis braucht der Essayist die Form und nur ihr Leben braucht er, nur die in ihr enthaltene seelische Wirklichkeit. [...] Denn beide Arten der Weltbetrachtung sind nur Stellungnahmen den Dingen gegenüber und jede ist überall verwendbar [...] (SF, S. 16ff.) Vielleicht ist der Unterschied am kürzesten so formulierbar: die Dichtung nimmt aus dem Leben (und der Kunst) ihre Motive; für den Essay dient die Kunst (und das Leben) als Modell. (SF, S. 23.)

In diesem letzten Zitatenkomplex zeigt sich klar, wie widerspruchsvoll der Formbegriff von Lukács ist: Letzten Endes kommt man durch die Form unter den für den ganzen Band charakteristischen Schwankungen doch zum Leben oder – mit Lukács' eigener Akzentuierung – zu *dem* Leben zurück.²⁰⁸

Die Distinktion innerhalb der Gattung des Essays zwischen Kunstessay und ursprünglichem klassischen Essay ergibt sich aus der Frage, ob er durch irgendeine „Berührung mit Literatur oder Kunst“ entstanden ist oder nicht. (SF, S. 7.) In der Fragestellung gebe es keinen Unterschied zwischen den beiden Arten, „nur [bei dem Letzteren] sind die Fragen unmittelbar an das Leben selbst gerichtet“. (SF, S. 7.) Lukács hält diesen Typ, der ohne vermittelnde Instanz zustande gekommen sei, offenbar für wertvoller als den Kunstessay; er zählt zu seinen Autoren unter anderen Platon, Montaigne und Kierkegaard. Seine Vollendung repräsentiere der Platonische Dialog am adäquatesten:

Sokrates lebte immer in den letzten Fragen, jede andere Wirklichkeit war so wenig lebhaft für ihn, wie seine Fragen für die gewöhnlichen Menschen. Die Begriffe, in die er das ganze Leben einfügte, durchlebte er mit der unmittelbarsten Lebensenergie, alles andere war nur ein Gleichnis dieser einzig wahren Wirklichkeit, wertvoll bloß als Ausdrucksmittel dieser Erlebnisse. (SF, S. 30.)

Dieses Beispiel soll auch dazu dienen, die für die ironische Struktur kennzeichnende schrittweise Vertiefung der Aussage zu veranschaulichen. Während sich der erste Satz damit zufrieden gibt, Sokrates' eigene Dimension aus der Alltäglichkeit herauszuheben, präzisiert der zweite Satz sein Verhältnis zu diesem Alltagsleben, insofern gezeigt wird, was für eine Rolle dieses für ihn überhaupt spielen kann. Als höchster Sinn seines Lebens erscheint in der Fortsetzung die Sehnsucht, „ein paar Begriffe bestimmter zu umgrenzen“, wobei es um „Kämpfe auf Tod und Leben“ gehe; die letzte Bedeutung vermöge diesem Leben jedoch allein der Abschluss zu verleihen, der nicht ihm innewohnend sei, sondern – und das ist das Ironische daran – bloß ein sinnwidriges Aufdrängen der gemeinen Wirklichkeit darstelle. (SF, S. 30f.)

Innerhalb des Kunstessays wird noch ein Sondertyp erwähnt, bei dem als Endziel der Reflexion das Leben nicht in seiner sinnlich-seelischen Wesenheit, sondern in reiner Geistigkeit erscheint:

Es gibt also Erlebnisse, die von keiner Gebärde ausgedrückt werden können und die sich dennoch nach einem Ausdruck sehnen [...] Die Intellektualität, die Begrifflichkeit ist es, als sentimentales Erlebnis, als unmittelbare Wirklichkeit, als spontanes Daseinsprinzip; die Weltanschauung in ihrer unverhüllten Reinheit als seelisches Ereignis, als motorische Kraft des Lebens. Die unmittelbar gestellte Frage: was ist das Leben, der Mensch und das Schicksal? Doch als Frage nur; denn die Antwort

208 Vgl. Kruse-Fischer 1991, S. 17.: „Ihre zahlreichen Definitionen sperren sich einer Systematisierung ebenso wie einer kohärenten Darstellung“.

bringt auch hier keine „Lösung“, wie eine der Wissenschaft oder wie – auf reineren Höhen – jene der Philosophie, sie ist vielmehr, wie in jeder Art Poesie, Symbol und Schicksal und Tragik. (SF, S. 15f.)

Indessen wird in der ungarischen Fassung auf diesen Typ mehr Wert gelegt als in der deutschen: Während er sich in dieser nur dieser flüchtigen Erwähnung würdig erweist, kommt er in der früheren Fassung als kontingenter Ursprung des modernen Essays auch am Ende des Textes vor.

Ich bin überzeugt, dass unsere Erlebnisse immer begrifflicher werden. Genug hat darunter die heutige Poesis bisher gelitten; vielleicht wird dennoch die Form des Versuchs, das Äquivalent und die Ergänzung der dichterischen Form, aus dieser Erlebnisform geboren werden. (SF, S. 33f.)

In der ungarischen Fassung kommt also dem intellektuellen Essay das letzte Wort zu; der Text schließt mit dem uneingelösten Versprechen einer selbständigen Form, mit einer Hoffnung auf dieses Vielleicht und mit drei Punkten – womit, dem klassischen Essay-Diskurs entsprechend, das Fragmentarische einen bleibenden Eindruck hinterlässt.

In der deutschen Version wird dieser Ausklang vollständig verändert. Als potentiell-Endziel erscheint die große Ästhetik, die allein befugt sei, einen Maßstab anzulegen. Aus ihrer Perspektive habe der Essay nur die provisorische Funktion, ihr Vorläufer zu sein. Weil die Ästhetik aber nur als reine Utopie – als „immer Kommende [...] noch nie Angelangte“ – gesetzt wird, kommt der Essay mit seinem Vorläufertum unentbehrlich vor. (LF, S. 35.) Er verfüge nämlich, im Gegensatz zur Idee der Ästhetik, über eine reale Existenz, in der sich „eine seelische Tatsache von eigenem Wert und Dasein“ ausdrücke: Diese „Erlebnismöglichkeit“ sei die Sehnsucht nach dem System, und sie könne also erst in dem Essay ihre Gestalt gewinnen. (LF, S. 37f.) Somit wird am Ende der deutschen Fassung dem Essay eine eigene Form zugestanden, wobei diese aber erst durch die Konfrontation des Essays mit der Ästhetik zustande kommt. Lukács braucht also für seinen Essay einen ideellen Gegenpol, um die ihm entsprechende Form zu bestimmen. Diese Lösung ermöglicht die Durchführung der frühromantischen ironischen Struktur angemessener als die ursprüngliche ungarische Variante.

Wie es sich gezeigt hat, ist die Systemoffenheit der Frühromantik eine relative; trotz aller Fragmentarität schimmert die metaphysische Idee des Absoluten in der Verlängerung ihrer paradoxen Aussagen durch. Gleichwie in den Lukács-Essays. Im einführenden *Brief an Leo Popper* schließt er noch die ungarische Fassung einem Essay-Diskurs angemessen: „Und man darf sich keinen Augenblick darum kümmern, wie weit man auf diesem Wege vorwärtskam, man soll nur nach vorne gehen und gehen, gehen ...“ (LF, S. 33.)

In der ein Jahr späteren deutschen Fassung erscheint jedoch der Essay mit wechselnder Beleuchtung. Der erste Teil des nächsten Satzes dünkt noch eine rein positive Beurteilung von diesem zu enthalten, und zwar die Tradition des frühromantischen

Fragments hochschätzend: „Ruhig und stolz darf der Essay sein Fragmentarisches den kleinen Vollendungen wissenschaftlicher Exaktheit und impressionistischer Frische entgegen stellen [...]“. (SF, S. 36.) In der Fortsetzung taucht aber plötzlich ein unerwarteter Rivale auf:

[...] kraftlos aber wird seine reinste Erfüllung, sein stärkstes Erreichen, wenn die große Ästhetik gekommen ist [...] er selbst ist dann etwas bloß Vorläufiges und Gelegentliches, seine Resultate sind schon vor der Möglichkeit eines Systemes nicht mehr rein aus sich zu rechtfertigen. (SF, S. 36f.)

Es mag paradox klingen, aber wenn Lukács auch dieser Forderung nachgeht, insofern er in dem Essayband die behandelten Werke „an der Idee“ der Kunst misst, jedoch nach einer anderen Konzeption, verwirklicht er sozusagen das frühromantische Ideal der Kunstkritik, zugleich nimmt er aber eben dadurch dem Essay seinen Versuchscharakter, schließlich und endlich hebt er ihn auf. (SF, S. 110)

Nachdem auf solche Weise die Abwertung des Essays erfolgt ist, kommt zum Schluss doch seine Ehrenrettung. Ein früher schon fallen gelassener Begriff, die Sehnsucht bekommt jetzt wieder eine neue Bedeutung. Als allerletzter Ursprung entpuppt sich die „Sehnsucht nach Wert und Form, nach Maß und Ordnung und Ziel“, die nicht nur „einer Erfüllung“ – eines Systems der großen Ästhetik – bedarf, „die sie ja aufheben würde, sondern auch einer Gestaltung, die sie – ihre eigenste und nunmehr unteilbare Wesenheit – zum ewigen Wert erlöst und errettet. Diese Gestaltung bringt der Essay“. (SF, S. 37f.)

Durch diesen Wechsel im Gedankengang wird also dem Essay die Fähigkeit, eine selbständige Form zu gewinnen, zugesprochen, es wird ihm sogar als sein höchster Verdienst angerechnet. Zugleich zieht das mit sich, dass er schließlich als Kunststart anerkannt wird, und damit es ist Lukács gelungen, das Anfangsdilemma, ob der Essay einmal eine eigene Form haben kann, aufzulösen.

Und zwar aus verschiedenen Gründen. Erstens, weil die apostrophierte Ästhetik die „absolute Idee der Kunst“ von den Frühromantikern in Erinnerung bringt. Zweitens erhält durch sie der Essay ein ebenbürtiges Pendant, wodurch das strukturelle Prinzip der Gegenüberstellung bis zum Ende aufrechterhalten bleiben kann. Drittens ist der *Brief* mit der konsequenten Durchführung der ironischen Struktur eine vorbildliche Einführung in die weiteren Essays, indem er als ein Modell für diese dient. Er gibt das Muster ab, nach dem im Essayband in den einzelnen Aufsätzen die Form entstehen wird. Um diese Verallgemeinerung zu untermauern, wird Lukács' eigene Erklärung herangezogen:

Form oder (produktiv gewordene) Grenze. Das Wesen der Form lag für mich immer in dem Formwerden (nicht Aufheben!) zweier einander absolut ausschließender Prinzipien; Form ist nach meiner Auffassung die leibgewordenen Paradoxie, die Erlebniswirklichkeit, das lebendige Leben des Unmöglichen (Unmöglichkeit in dem Sinn, daß die Komponenten einander absolut und ewig widerstrei-

ten und eine Versöhnung unmöglich ist.) Form ist aber keine Versöhnung, sondern der zur Ewigkeit erlöste Krieg der streitenden Prinzipien.²⁰⁹

2.4.2 Die ‚literaturkritischen‘ Essays

Wie in der Untersuchung des *Briefes* herausgestellt und durch die oben zitierte Briefstelle bestärkt wurde, entsteht die Form in Lukács' Auffassung als Ergebnis von Gegensätzen, wobei die Widersprüchlichkeit nicht eliminiert werden kann, sondern als „leibgewordene Paradoxie“ eigene Gestalt erhält.

Eine ähnliche Konstellation kann man in den Aufsätzen des Essaybandes sehen, mit der Einschränkung, dass sich der eine Gegenpart gewöhnlich stärker als der andere erweist. Wenn im Weiteren die Gegensatzpaare aufgezählt werden, kommt der größere Akzent überall dem erstgenannten Glied zu. Im Kassner-Essay sind die Kontrahenten Platoniker und Dichter; im Kierkegaard-Essay Geste und Lebenswirklichkeit; im Novalis-Text romantische Kunstauffassung versus Goethes Werk; im Storm-Essay kann man gleich den Titel zitieren: *Bürgerlichkeit und l'art pour l'art*. Bei Stefan George geht es um den neuen lyrischen Ton von Impassibilité gegen Volkstümlichkeit, bei Charles-Louis Philippe um Ausdrucksmöglichkeiten von Sehnsucht und Erfüllung; bei Richard Beer-Hofmann sind die Kontrapunkte Augenblicklichkeit und Zufall als typische Kategorien des Impressionismus gegen die formbildende Kraft der Notwendigkeiten; im Sterne-Essay sind es Ordnung / geschlossene Form kontra Chaos / unendliche Form. Schließlich kommt noch der Paul Ernst-Essay, hier sind aber die tragische Lebensansicht bzw. die Tragödie als Form so eindeutig bevorzugt und ist die entgegengesetzte Kontingenz des Mystikers so spärlich vertreten, dass man von einer ironischen Struktur wohl nicht mehr sprechen kann. Und weil der Paul Ernst-Essay als letzter entstanden ist, kann man aus diesem Umstand hinsichtlich der weiteren Entwicklung von Lukács' Denkweise weitreichende Schlüsse ziehen.

In den anderen Texten entsteht zumeist eine für die jeweilige Figur charakteristische und ihr gemäße Form aus dem Wechselspiel der entgegengesetzten Kategorien. Mit Hilfe eines solchen Pendants wird also das Schaffen von Kassner, Novalis, Storm, Charles-Louis Philippe, Stefan George und Richard Beer-Hofmann gerechtfertigt. Kierkegaard und Sterne vertreten in dieser Reihe Ausnahmen. Kierkegaards Geste dem Leben gegenüber wird nicht affirmativ beurteilt, und auch Sterne wird abgelehnt, er ist aber ein Sonderfall, was die essayistische Form betrifft.

Die Dominanz des einen Pols ergibt sich aus der Sympathie des Essayisten mit den meisten dieser Dichter. Wenn man die Liste noch einmal durchläuft, stellt sich jedoch

209 Brief von Mitte Juli 1911 aus Budapest an Salomo Friedländer nach Berlin. In: BW, S. 230.

heraus, dass dabei – Storm ausgenommen – solche Begriffe die Priorität erhalten, die mit der ethischen Einstellung und den strengen ästhetischen Prinzipien des jungen Lukács kaum zu vereinbaren sind. Wie kann jemand, der eine Kritik der unendlichen Form geben will, die fragmentarische Form bei Novalis, die Sehnsucht in ihrer Uferlosigkeit bei Charles-Louis Philippe positiv beurteilen? Wie kann jemand, der gegen *l'art pour l'art* ist, die streng elitäre Dichtung von George hochschätzen; und jemand, der dem Leben eine sinnvolle Gestaltung und hohe Bewusstheit abgewinnen will, die Unmotiviertheit der Handlungen in dem Drama von Beer-Hofmann zulassen?

Diese zweifelhaften Eigentümlichkeiten der einzelnen Dichter stellen übrigens lauter Kennzeichen der modernen Dichtung dar. Mit hoher Wahrscheinlichkeit berührt den Essayisten die mit dem eigenen Lebensgefühl übereinstimmende oder als verwandt empfundene Problematik der moderner Intellektuellen: die Einsicht, dass die Erfüllung doch gewöhnlich weniger bringt als die Unendlichkeit der Sehnsucht; dass ein höchst sensibler Mensch heutzutage zur Einsamkeit verurteilt ist und dass das Zufällige und Sinnlose unvermeidbare Momente der Lebenswirklichkeit sind.

Lukács muss diese Erkenntnisse spontan aufgenommen und sich mit einer ersten unwillkürlichen, subjektiven Sympathie zu eigen gemacht haben. Zugleich hat er aber, um der objektiven Gerechtigkeit willen, die höchst beeindruckenden geistig-seelischen Erlebnisse mit den strengen Prinzipien ethischer Anforderungen, die bei ihm eine grundlegende ästhetische Konsequenz (die der geschlossenen Form) involvieren, konfrontiert. Das Kriterium der geschlossenen Form ist jedoch mit der im Philippe-Essay zum Hauptmotiv gehobenen „Sehnsucht“ schon aus theoretischen Gründen unvereinbar:

Die Sehnsucht ist immer sentimental – gibt es aber sentimentale Formen? Die Form ist eine Überwindung der Sentimentalität; in ihr gibt es keine Sehnsucht und kein Alleinsein mehr: Form werden ist die große Erfüllung von allem. (SF, S. 221.)

2.4.3 Zur romantischen Lebensphilosophie: Novalis²¹⁰

Der Essay beginnt mit einer Einleitung zur Charakterisierung der frühromantischen Jenaer Periode, der fünf kleinere Kapitel folgen. Die ersten vier beschäftigen sich mit der frühromantischen Bewegung im Allgemeinen, die letzten zwei sind Novalis gewidmet. Ein Komplex der sich wiederholenden Kontradiktionen durchzieht sie. Die ersten drei Kapitel beherrscht die Gegenüberstellung der Romantiker mit Goethe, die zugleich auf der Grundlage des Gegensatzes zwischen ihnen und der historischen Zeit in der Einleitung konzipiert wird. In den letzten zwei Kapiteln wird Novalis von dem früh-

210 Lukács, Georg von: Zur romantischen Lebensphilosophie: Novalis. In: SF, S. 92–117.

romantischen Kreis herausgehoben und sein vollendetes Leben als Gegenbeispiel zur Flüchtigkeit der Bewegung dahingestellt. Ein zwiespältiges Verhältnis besteht folglich zwischen ihm und den Frühromantikern: Der Titel und das gleich darauf folgende Motto lassen ahnen, dass Novalis' Gestalt die Frühromantik schlechthin symbolisiere, er wird jedoch bei der Entfaltung der Kritik des Essayisten an ihr als nicht-identisch und gleichzeitig ihr einziger Vollender angesehen.

Ähnliche Doppelbödigkeit kann man in seinem Zusammentreffen mit Goethe beobachten. Novalis sei der einzige gewesen, der „von der Notwendigkeit der Trennung von ihm“ sprach (SF, S. 101.), allein er vermochte aber ebenso wie Goethe „der immer immanenten Gefahr lebenserhöher.de Kräfte abzuiringen“. (SF, S. 111.)

Die engere Zusammengehörigkeit der ersten vier Texteinheiten wird von einem rätselhaft erscheinenden intertextuellen Verweis verstärkt. Das erste Kapitel ausgenommen, schließen alle mit dem unmarkierten Zitat: „Es lag dennoch etwas Ruchloses im Ganzen [...]“ (SF, S. 94, 101, 111.) Diese Zeile, die aus einem Brief Wackenroders an Tieck stammt, hat Lukács wahrscheinlich aus der Romantik-Monographie von Rudolf Haym übernommen.²¹¹ Sie bestürzt den Leser in jedem Fall ihres Vorkommens; in ihrer Wirkung ist sie etwa mit dem frühromantischen Einfall oder Witz vergleichbar.

Während alle anderen Zitate und Anspielungen des Essays markiert und in den jeweiligen Kontext als folgerichtige Schritte einer Argumentationskette eingefügt sind, fehlt bei diesem die syntaktische Einbettung im zweiten und dritten Kapitel. In der Einleitung sowie im zweiten Kapitel, wo der Essayist seine Sympathie mit den frühromantischen Vorstellungen spüren lässt, wirkt die inhaltliche Negation, die das Zitat geheimnisvoll ausdrückt, unbegründet, damit irrational. In der ungarischen Fassung steigert sich noch die Intensität der Intertextualität, da es außer dem Motto das einzige ist, das nicht übersetzt wurde, deshalb lenkt es als ‚Fremdkörper‘ im Text die Aufmerksamkeit auf sich.

Zur Konzipierung eines Textes mit ironischer Struktur genügt die Durchführung des kontradiktorischen Prinzips allein nicht. Wodurch sich hier wirklich die im Vorherigen heraufbeschworene Sokratische – und frühromantische – Ironie verwirklicht, ist das erneuerte Wiederaufnehmen und Vertiefen der gleichen Problematik. Diese ist in allen vier Texteinheiten die zweifelhaft erscheinende Möglichkeit des Kulturschaffens in einer kulturlosen Zeit für die Frühromantiker und für den jungen Lukács. Hier schließt sich eindeutig die existentielle Problematik des Essayisten an den Gegenstand des Essays an. „Die Kultur war der einzige Gedanke des Lebens Lukács“ – behauptet György Márkus [übersetzt von mir, Zs. B.] (LF, S. 235.) Die Fragwürdigkeit der Kultur im bürgerlichen Zeitalter wird von Lukács schon in seiner Dramengeschichte als zentrale Frage behandelt.

211 Holtei, Karl von: Briefe an Tieck. Breslau 1864, Bd. 4, S. 65.

Zu *Novalis* zurückkehrend: Stufenweise, in jedem Kapitel gründlicher werden hier die einzelnen Aspekte der frühromantischen Kulturbestrebung ausgelegt, die in eine endgültige utopische Harmonie münden sollen, indem sie ethischen Charakter haben. Als neben der Kultur Gleichwertiges erscheint das Ideal der Gemeinsamkeit, die romantische Geselligkeit des „Symphilosophierens“, die für Lukács durchaus nicht nur die „Gefühlsgemeinschaft“ oder „Erlebnismgemeinschaft“ darstellt, wie sie von Kruse-Fischer kritisiert wird, sondern sie hätte zu den eigentlichen „Kulturtaten“ führen können.²¹²

Aufschlussreich ist in dieser Beziehung, aus einer späteren Schrift Lukács zu zitieren, in der er als auf Vorbildliches auf den Zusammenschluss der Frühromantiker zurückverweist:

Daß sich Friedrich Schlegel und Schleiermacher und Novalis gegenseitig für die Verteidigung des Rechts voneinander eintraten, daran fand niemand damals dort etwas auszusetzen – bei uns hätte man auch das rechtfertigen müssen, weil bei uns noch [...] das Pathos der ‚sachlichen‘ Zusammengehörigkeit, die spontane Empfindung und das Erleben ihrer Herrschaft über jede private Neigung und Sympathie vollkommen fehlt [...]²¹³

Sogar der „Egoismus“ der Frühromantiker, daß sie „Phanatiker und Diener der eigenen Entwicklung“ waren, wird entschuldigt, denn sie habe „starke soziale und gesellschaftliche Färbung“ getragen. Goethe sei ihnen letzten Endes deshalb überlegen gewesen, weil er eine geistige Revolution nicht nur im Ideellen herbeigeführt habe, sondern er habe sich – auf Kosten von Verzichtleistungen – auch in der Realität bewähren können.

Stärker als die Überlegenheit Goethes ist die Parteinahme des Essayisten für den frühromantischen Gedanken spürbar, nicht zuletzt weil sie von prägnanten Zitaten unterstützt wird. Der Essayist selbst ergreift das Wort erst am Ende der durchgeführten Gegenüberstellung. Seine explizite Kritik beträgt in der ungarischen Fassung einen einzigen Absatz. Er tadelt im Grunde, dass sie nicht bereit waren, für die Realität der Taten die Unendlichkeit der Möglichkeiten aufzuopfern und sich damit unbewusst vom Leben abwandten. In der etwa zwei Jahre späteren deutschen Fassung wird diese Kritik ausführlicher, erweitert um das Vertauschen der Wirklichkeit zugunsten der Poesie und das Verbleiben der Grenzziehung, ganz im Sinne des vorhin ausgelegten Briefes von Lukács an Leo Popper aus dem Jahre 1909.

Die ironische Struktur wird jedoch damit nicht abgeschlossen, im Lichte der Fortsetzung erscheint das Urteilverfälschen des Essayisten als eine nur provisorische Synthese. Wenn bis zu diesem Punkt die Schlussfolgerung die Unausführbarkeit der romantischen

212 Kruse-Fischer 1991, S. 132.

213 Lukács, György: Kinek nem kell és miért a Balázs Béla költészete. In: Ifjúkori művek (1902–1918). Budapest: Magvető 1977, S. 695–709, hier S. 696. [übersetzt von mir, Zs. B.]

Ideale war, wächst jetzt die Gestalt Novalis' als Gegenbeispiel aus der zum Verfall verurteilten Bewegung hinaus.

Was den Textumfang betrifft, könnte seine Anwesenheit im Essay für nicht hervorragend gehalten werden, den zu ihm gehörenden Textstellen kommt aber die Bedeutung des Rahmens zu. Er erscheint im Titel, mit ihm schließt der Essayist und von ihm stammt auch das Motto: „Das Leben eines wahrhaft kanonischen Menschen muß durchgehend symbolisch sein.“ Der Motto-Effekt kann allein ‚Signatur für die Epoche‘, aus der sie stammt, abgeben. Da seine Verwendung in der Romantik weit verbreitet war, kann es die von der ironischen Struktur begründete Systemreferenz noch verstärken.

Nach Genette ist bei der Wahl der markierten Mottos die Person des Autors gewöhnlich signifikanter als der Text selbst, weil eine „indirekte Bürgschaft“ für ihn dadurch zum Ausdruck kommt. Darüber hinaus bekommt man „einen Kommentar zum Text, dessen Bedeutung auf diese Weise indirekt präzisiert oder hervorgehoben wird“.²¹⁴ Novalis sei das Vorbild für die frühromantische Bewegung, weil sein Leben ihre Tendenzen symbolisiert.

Nur berühren wir das andere, viel einleuchtender vorkommende intertextuelle Phänomen der Einzeltextreferenz. Wenn man die zahlreichen Zitate und Anspielungen von Friedrich Schlegel und Novalis mit ihrem Folgetext liest, wird es offensichtlich, dass sie entweder affirmativ oder aus dem Zweck der besseren Verständigung heraufbeschworen wurden.

Lukács' Deutung von Novalis' Werk ist die endgültige Entfaltung der ironischen Struktur. Novalis war der „hartnäckigste“ unter den nach Unendlichkeit Strebenden, und dennoch „der einzige praktische Lebenskünstler“, sowohl Romantiker als auch Goethe. (SF, S. 117.) Bei ihm sind endlich Leben und Poesie zu „einer untrennbaren Einheit“ geworden, „seine Wege führten alle zum Ziel, seine Fragen wurden beantwortet“. (SF, S. 116.) Die Lösung bringt ihm aber wie bei Sokrates, der Tod, der immer „willkürlich und ironisch“ ist. (SF, S. 31.) Novalis' Lebenswerk steht unter dem Zeichen des Todes. Das Fragmentarische bekommt erst vom Tode her seinen Sinn, der Tod bewirkt aber, indem er es abschließt, seine Aufhebung. Wenn er ein „Symbol der gesamten Romantik“ ist, dann ist „sein Sieg [...] ein Todesurteil über die Schule“. (SF, S. 117.)

Dass es Lukács mehr am Exponieren dieser „furchtbaren Zweideutigkeit“ als an einer Kritik an der Frühromantik lag, beweist eine Tagebucheintragung aus dem Jahre 1910, in der er noch immer über dasselbe Problem grübelt:

Die Möglichkeit, die einmalige Verwirklichung einer Möglichkeit, sagt Eckehart, bedeutet deren jeweilige Wirklichkeit. Metaphysisch gibt es keine Zeit. Der Augenblick aber, in dem ich ich war, ist

214 Genette, Gérard: Paratexte. aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main / New York: Campus Verlag 1989, S. 154.

tatsächlich das Leben, das Leben selbst; und die das ‚ganze Leben‘ ausfüllenden Stimmungen sind doch nur ‚augenblicklich‘. Auch hier freilich diese furchtbare Zweideutigkeit (die für jedes rationelle Temperament besteht, sofern sein Rationalismus nicht bis zum Mystizismus fortgedeiht): ist nicht etwa auch das Frivolität? Mit anderen Worten: das alte Problem (nur etwas allgemeiner und tiefer formuliert): Wo trennt sich Hjalmar Ekdal von Novalis?²¹⁵

Während früher und später bei Lukács das kritische Verhalten der Romantik gegenüber überwiegt, fixiert *Novalis* die frühromantische Position des Festhaltens am Paradoxon: Kann die einzige vollkommene Verwirklichung des frühromantischen Ideals eine Rechtfertigung für die Schule geben, wenn sie gleichzeitig die Aufhebung ihrer wesentlichsten Tendenzen bedeutet?

2.4.4 Reichtum, Chaos und Form: Ein Zwiegespräch über Laurence Sterne²¹⁶

Nach dem Beweis eines Briefes an Leo Popper scheint *Novalis* 1909 ein schon zum Teil überholtes Intermezzo gewesen zu sein, dem gegenüber Lukács im Sterne-Essay eher den Gedankengang des *Ibsen*-Aufsatzes fortzusetzen beabsichtigt:

Doch geht es hier [im Sterne-Essay, Zs. B.] um die Romantik, als deren Kritik ich in meinem ersten Aufsatz über Ibsen schrieb: „Die Romantik ist Flug, aber man kann nicht immer fliegen, und es gibt kein Ziel, weil sie nach dem Unendlichen strebt.“ Und ähnliche Gedanken liegen auch *Novalis* zugrunde, die Frage wird im Mittelpunkt meines (in Arbeit befindlichen) Buches über Friedrich Schlegel stehen. Die Romantik ist Poesie, mit den Worten Friedrich Schlegels „progressive Universalpoesie“, über die er schreibt: „[...] das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet seyn kann [...] Sie ist allein unendlich, weil sie allein frey ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters über sich kein Gesetz leide“. Und aus dem *Novalis* wirst Du Dich vielleicht daran erinnern, daß das Wesen des romantischen Lebens die in die Praxis übertragene Poesie, die Erhebung ihrer innersten und tiefsten Gesetze zu Lebensgesetzen ist. Nun, mein Leben ist zum Großteil eine Kritik der Romantik [...]. (BW, S. 91f.)

Der erste Vorwurf des *Ibsen*-Aufsatzes gegen die Romantik, der übertriebene Gefühlskult erweist sich 1909 als nicht mehr haltbar. Das intensive Studium der Frühromantiker und besonders Friedrich Schlegels führte Lukács offensichtlich zu der Erkenntnis, dass ihre Maßlosigkeit nicht im Emotionellen, sondern im Geistigen-Experimentellen besteht. So betont er jetzt vielmehr die Kritik am Unendlichkeitsstreben und – als Neuigkeit des *Novalis* – an der zweifelhaften Grenzüberschreitung zwischen Leben und Poesie. Wenn er aber schreibt: „Und ähnliche Gedanken liegen auch *Novalis* zugrunde“, das bedeutet, dass *Novalis* nicht vollständig dieser Kritik einen Dienst erweisen wollte,

215 Lukács, Georg: Tagebuch 1910–11, S. 13f.

216 Lukács, Georg: Reichtum, Chaos und Form: Ein Zwiegespräch über Laurence Sterne. In: SF, S. 179–217.

wobei zum präzisen Erfassen der Bemerkung die deutsche Übersetzung noch richtiggestellt werden muss. Im ungarischen Original heißt es nämlich: „és hasonló gondolatok vannak a *Novalis* alján is“²¹⁷, also unten im *Novalis*, was dem Zitierten gegenüber eine wichtige Einschränkung enthält.

Nach den Absichten von Lukács hätte durch den Sterne-Essay der wichtigste Schritt im Dienste der ‚Abrechnung‘ mit der Romantik gemacht werden sollen, paradoxerweise wird jedoch gerade hier eine musterhafte ironische Struktur durchgeführt. Die Schuld daran trägt die Szenerie des Essays, ausnahmsweise wird hier nämlich eine Dialogform konzipiert. Es findet jedoch kein steriler ästhetischer Diskurs statt, sondern eine konkrete lebensweltliche Situation, wobei die Werbung zweier junger Männer um die Zuneigung eines Mädchens vorgeführt wird. Anscheinend geht es allein um poetologische Fragen, in der Tat wollen jedoch beide Männer das Mädchen beeindrucken.

Außer diesen drei Figuren gibt es auch noch einen Narrator, dem eine äußerst wichtige Funktion zukommt. Er erscheint nicht nur als parteiloser Vermittler zwischen den Rivalen, sondern er entdeckt auch die verheimlichten Motivationen der Gesprächspartner und macht dazu ironische Bemerkungen. Somit wird die theoretische Ebene der Diskussion durch deren emotionellen Hintergrund kontrapunktiert; durch die immer länger werdenden theoretischen Erörterungen schimmern die Unsicherheit und der Selbstzweifel der Beteiligten hindurch. Schrittweise wird das Wortduell auf ein ästhetisch-philosophisches Niveau erhoben, auf dem die primären – erotischen – Interessen beiseite geschoben werden müssen. Das Ergebnis ist, dass keiner mehr den anderen versteht, beide Rivalen die Situation missdeuten.

Joachim, der die Position von Lukács vertritt, glaubt auf Unverständnis und Entfremdung gestoßen zu haben und muss davongehen, während Vincenz, der in der Debatte auf theoretischer Ebene unterliegt, in der Liebe siegreich wird. Wenn er unentschlossen zurückbleibt, kommt ihm selbst völlig unerwartet der Einfall und er küsst das Mädchen, wodurch alle Spannungen aufgelöst zu werden scheinen. Diese Rückkehr in die Realität wirkt allerdings höchst willkürlich.

Eine solche Geste könnte eine dialogische Szene, die der Sterne-Aufsatz ja ist, an und für sich stilgerecht beenden. Hier tritt aber die konkrete lebensweltliche Situation, die Rivalisierung zweier junger Männer um ein Mädchen, durch die erregte Debatte in den Hintergrund. Ihre Intensität steigert sich dermaßen, dass auch die Gesprächspartner vollständig hingerissen zu werden scheinen. Wenn die Debatte plötzlich durch den Kuss abbricht, ist dies eine Mahnung daran, dass die Wirklichkeit vor der Theorie den Vorsprung haben muss. Dass der Essayist diese Einsicht durch eine harmlose Flirt-Szene vermittelt, wodurch die Ironie eine Zuspitzung erfährt, kann durchaus als

217 Popper 1993, S. 303.

„frivol“ bezeichnet werden, um einen typischen Lukács-Ausdruck dieser Jahre zu verwenden.

Popper kritisierte – nicht zufällig – das Konzept der Einmischung von Theorie und Erotik, Lukács meinte jedoch, er brauche sowohl Sterne als auch diese Liebesszenerie, den ideellen Hintergrund des Sterne-Essays bildete nämlich für ihn die Kritik an der romantischen Ironie. Er behauptete, „bloß sind hier die Kritik der Epik und der Romantik nicht voneinander zu trennen.“ (BW, S. 91.)

Indem Lukács am Lebenswerk des englischen Autors die poetische Unzulänglichkeit der par excellence romantischen Gattung des Romans beweisen will, wird von ihm die beliebige Fortsetzbarkeit von Sternes Roman als kompositioneller Fehler angerechnet, wobei er eigentlich doch nicht von einer rein poetologischen Absicht geführt wird. Woran er letzten Endes Interesse hat, ist die ethische – mit seiner Bezeichnung „weltanschauliche“ – Voraussetzung dieses Romantyps, und die „unendliche Form“ sei bloß deren poetologische Konsequenz.²¹⁸ In der Auffassung von Lukács bilden die Begriffe „grenzenlose Subjektivität“, romantische Ironie, Weltanschauung und Komposition Korrelate.

Konnte sie [die Komposition] wichtig für ihn [Sterne] sein, wenn diese grenzenlose Subjektivität, dieses romantisch ironische Spiel mit allem Weltanschauung war, unmittelbare Form der Lebensoffenbarung, eine Art des Empfindens und Ausdrückens der Welt? Und jeder Schriftsteller und jedes Werk gibt mir nur ein Spiegelbild der Welt in einem Spiegel, der würdig war, alle Strahlen der Welt zurückzuwerfen. [...] Alle romantische Ironie ist Weltanschauung. Und ihr Inhalt ist immer die Steigerung des Ich-gefühls ins mystische All-gefühl. (SF, S. 298f.)

So argumentiert der Sterne-Anhänger Vinzenz für die Berechtigung der Formlösung. Wenn er das Spiel als mögliche Haltungsweise gegenüber der Welt bezeichnet, meint er damit die nötige weltanschauliche Legitimation für die unendliche Form angegeben zu haben, was aber sein Gesprächspartner, Joachim als „stil-ethische Verkommenheit“ bezweifelt, indem er zuletzt auf die Gefahr des Chaos hinweist und auf der Unverzichtbarkeit der Ethik beharrt. (SF, S. 304.)

Offenbar bildet Friedrich Schlegels Schrift *Gespräch über die Poesie* die Vorlage des Sterne-Essays und die erste Anregung mag dazu von Rudolf Hayms Literaturgeschichte her gestammt zu haben. Wie Haym den Roman „für die universellste Dichtungsgattung“ der Romantik erklärte,²¹⁹ so behauptete auch Lukács: „[...] die Wortverwandtschaft von Roman und Romantisch ist kein Zufall: das war die typische Form der Romantik – im Leben wie in der Kunst [...]“. (BW, S. 91.)

218 Vgl. BW, S. 91f.

219 Haym 1870, S. 134.

Das ästhetische Konzept des Sterne-Essays geht demnach – mit verkehrten Vorzeichen – auf den Text *Brief über den Roman* zurück. Sowohl bei Schlegel als auch bei Lukács steht im Mittelpunkt der poetologischen Ausführung die Romankunst von Sterne und sowohl bei Schlegel als auch bei Lukács werden dieselben Kennzeichen von ihm als bedeutsam hervorgehoben: der Humor und die unendliche Form, genannt Arabeske. Weitere wichtige Gemeinsamkeit stellen auch die als vorbildhaft genannten Autoren dar: als solche werden Goethe und Jean Paul erwähnt, und beim Namen genannt wird bei Lukács freilich auch Schlegel.

Wenn jedoch Lukács Sterne wegen seines unheilvollen „Episodismus“ und die Arabeske als die „Anarchie“ der Form verwirft (SF, S. 317f.), übersieht er gewollt oder ungewollt, dass Schlegel die Arabeske zwar anfänglich als „keine hohe Dichtung“ abgestempelt hat, später neigte er jedoch dazu, ihr weitere Entwicklungsmöglichkeiten anzuerkennen.²²⁰ Indem Schlegel über „wahre Arabesken“ erzählte, beharrte er schon auf einer „höheren Einheit“ und einem „geistigen Zentralpunkt“;²²¹ wie diese Momente Rudolf Haym in seiner Darstellung der frühromantischen Romantheorie bezeichnete.²²²

Zweifellos gibt es einen wesentlichen Unterschied: bei Schlegel ist der Zentralpunkt in dem *Brief* in die subjektive Anschauungswelt des Verfassers hineingelegt, während Joachim-Lukács die Ethik als etwas Objektives transzendiert. Desto ironischer erscheint seine Niederlage.

2.5 Die ironische Haltung als existentielle Position der Moderne

Die Hervorhebung der Eigentümlichkeit eines Dichters und gleich darauf die Befragung der ästhetischen Legitimation dieses Charakterzugs spiegelt die Spaltung des essayistischen Ich wider. Dies wird als die erste Bedingung für die Entstehung der ironischen Struktur im theoretischen Diskurs der Moderne und später auch der Postmoderne bezeichnet.²²³ Die Spaltung entsteht dadurch, dass der Essayist trotz seiner theoretisch fundierten ästhetischen Überzeugung für die behandelten Autoren Sympathie spürt und es für notwendig hält, diese „illegitime“ Neigung zu rechtfertigen.

Indem Lukács die ironische Struktur zur Hilfe nimmt, gelingt es ihm auf paradoxe Weise, die individuelle Formlösung seines Dichters zu retten. Aus der Spannung der Gegensätze ergibt sich die jeweilige Form, wobei der Essayist die Aussage von Kapitel zu Kapitel vertieft und dann plötzlich damit aufhört. Der Schluss kommt einer ironischen Struktur

220 KFSa, Bd. 2, S. 331.

221 Ebd, S. 337.

222 Haym 1870, S. 515.

223 Vgl. de Man, Paul: Die Rhetorik der Zeitlichkeit. In: Ders. 1993, S. 105–130.

gemäß von außen, erscheint nicht vorbereitet und wirkt daher willkürlich. So bringt für Novalis' fragmentarisches Lebenswerk der Tod die letzte Vollendung; bei Charles-Louis Philippe das Transponieren seiner sehnsuchtsvollen lyrischen Romane ins Idyllisch-Elegische, das in der Terminologie von Lukács die Form der Erfüllung sei, und im Beer-Hofmann-Essay das Versehen der zufälligen Augenblicke mit einzigartiger symbolischer Kraft. Im George-Essay haben seelische Tapferkeit, Vermeidung der Banalität und die Resignation der Helden großer zeitgenössischer Dramen, etwa von Ibsen, das letzte Wort.

Recht widersprüchlich ist auch der Storm-Aufsatz.²²⁴ Hier ist die Ausgangssituation umgekehrt: Der Dichter gehöre nach Lukács einer Epoche an, die keine Rechtfertigung braucht. Storm vertrete das ethisch eingestellte, über hohen Gemeinschaftssinn verfügende, mit dem Fleiß und Engagement des Handwerkers ausgestattete traditionelle Bürgertum, dessen Wertvorstellungen in jeder Hinsicht über denen der l'art pour l'art-Künstler stehen. Schritt für Schritt kommen aber die modernen Züge Storms zum Vorschein, die seelische Komplexität seiner Figuren, das Immer-Stärker-Werden des Atmosphärischen in seinen Novellen; so „muss“ auch seine den Impressionismus vorwegnehmende Novellenkunst gerettet werden. Dies geschieht nach Lukács durch Hervorhebung eines traditionellen und eher technischen künstlerischen Mittels, der Bevorzugung des Rahmens, die Storms Novellen gegen das impressionistische Zerfließen der Form bewahren könne.

Schließlich ist es der Kierkegaard-Essay, der eine Ausnahme bildet, insofern das als subjektiv affirmierte Prinzip der „Geste“ diesmal nicht gerettet wird.²²⁵ Das ist schon deshalb erstaunlich, weil die „Geste“ die Funktion der „Form“ trägt, insofern sie durch deren Widersprüchlichkeit definiert wird:

Die Geste ist mit einem Wort jener einzige Sprung, mit dem das Absolute sich im Leben zum Möglichen verwandelt. Die Geste ist das große Paradox des Lebens, denn nur in ihrer starren Ewigkeit hat jeder wegschwindende Augenblick des Lebens Platz und wird in ihr zur wahren Wirklichkeit. (SF, S. 65.)

Zwar verkündet der Schlussakkord des Bandes als wichtigste Erkenntnis: „Die Form ist die höchste Richterin des Lebens“, gilt diese Einsicht für die Kierkegaardsche Geste nicht. (SF, S. 370.) Der Essay zeigt, dass die Geste als Maske des Verführers in Kierkegaards Fall unzulänglich sei, weil sie gegenüber den unaufhörlichen Herausforderungen des Lebens starr und leer geworden ist. Gerechtfertigt wird nicht sie, sondern der Mythos Kierkegaard mit seinen vielfältigen Kämpfen gegen die Zeit. Die Lösung könnte, der ironischen Struktur gemäß, von außen, durch den Tod kommen wie bei Novalis; von

224 Lukács, Georg: Bürgerlichkeit und l'art pour l'art: Theodor Storm. In: SF, S. 82–116.

225 Lukács, Georg: Das Zerschellen der Form am Leben: Sören Kierkegaard und Regina Olsen. In: SF, S. 44–63.

dem Essayisten wird aber sogar die Eindeutigkeit des Todes bezweifelt, insofern dieser ebenfalls als eine Art Geste aufgefasst wird.

Lukács hat das geplante Buch über die Romantik und dann auch das über Friedrich Schlegel nicht geschrieben. Dies war aber kein Verlust oder Versäumnis – die Geistigkeit, die Sehweise und ästhetische Auffassung von beiden ist im Wesentlichen in dem Essayband enthalten. Was für ihn an der Frühromantik relevant war, die Differenziertheit von Fragestellungen, die Perspektivität kontingenter Lösungen und das Verhältnis von Leben und Kunst, Subjekt und Objekt, hat er an den Problemfällen seiner Lieblingsautoren erprobt.

Wie allgemein bekannt, vollzog sich bei Lukács im Späteren eine radikale Distanzierung von der Position der Jugendjahre, deren erste Zeichen man bereits in dem Essayband bemerken kann. Als ein solches Zeichen kann sicherlich die Überarbeitung der ersten, ungarischen Fassung bewertet werden: Es ist erstaunlich, dass Lukács nach etwa anderthalb Jahren bereit war, seine Position im Bezug auf den Essay, was dessen Offenheit betrifft, für die deutsche Fassung zu revidieren.

Nicht gesprochen wurde bisher in diesem Zusammenhang über den Ernst-Aufsatz, welcher 1911 entstanden ist und daher erst in die deutsche Ausgabe aufgenommen wurde.²²⁶ Er handelt von der „Metaphysik der Tragödie“ und kann eigentlich nicht mehr als Essay behandelt werden, insofern darin die Aussagen mit kategorischer Eindeutigkeit formuliert sind. Wieder ein Zeichen dafür, wie rasch sich Lukács' Scheidung von seinen Jugendidealen vollzog.

Lukács' Definition der Form im Ernst-Aufsatz entbehrt der früheren Bezugnahme auf die Widersprüchlichkeit der Realität; nach ihrer Neubestimmung „muss sie sich vor der Gestaltung eines Unklaren oder Niederdrückenden verschließen“. (SF, S. 370.) Sie tritt als ethischer Impetus auf, und Lukács scheut hier nicht einmal davor, sie als richtende Instanz zu apostrophieren:

[...] über einen Menschen und sein Schicksal ist das alles entscheidende Wort ausgesprochen, wenn bestimmt worden ist, welche Form seine Lebensäußerungen ertragen, und welche ihre Höhepunkte erfordern. (SF, S. 370.)

Das nächste namhafte Werk von Lukács, *Die Theorie des Romans* aus dem Jahre 1916, entsteht nach seiner eigenen Äußerung bereits unter dem dominierenden Einfluss von Hegel; Friedrich Schlegel wird nur einmal beiläufig, im Vorwort erwähnt...²²⁷ Die romantischen Bestrebungen und Denkexperimente werden im Angesicht der historisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit des Ersten Weltkriegs als reine Illusionen verabschiedet.

226 Lukács, Georg: Metaphysik der Tragödie: Paul Ernst. In: SF, S. 218–250.

227 Lukács, Georg: Theorie des Romans. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000, S. 9.

V. Robert Musil: Kulturkritik in dem Essay

1. Einführung

Das im einleitenden Kapitel bereits vorgestellte Problem der Gegenüberstellung von Essay und Essayismus findet im Werk Robert Musils seine eklatante Ausprägung. Dem Essayismus wandte sich die Musil-Forschung stets mit großem Interesse zu, während der Essay bis in die jüngste Zeit für gewöhnlich ein Stiefkind blieb. Ja, es wurde sogar bezweifelt, dass sich in Musils Prosa der Essay als Genre überhaupt finde.²²⁸

Trotzdem wurde *Der Mann ohne Eigenschaften* bereits von den klassischen Essay-Monographien der 60er Jahre entdeckt. Ludwig Rohner ordnete „die völkerpsychologische Studie über Kakanien“ dem besonderen Typ des in einen Roman eingebetteten Essays zu.²²⁹ Zur selben Zeit spricht Gerhard Haas jedoch im Zusammenhang mit Musils Roman von „Essayismus“. Darunter versteht er ein „andere Formen durchdringendes Gestaltungsprinzip, [...] im allgemeinen Sinne eine Aussagehaltung, die der des Essays entspricht oder ähnlich ist“.²³⁰ In dieser Definition verweisen beide Begriffe – Essay und Essayismus – noch aufeinander, was in den späteren Deutungen des Essayismus nicht mehr selbstverständlich ist.²³¹ Immerhin ist Musils Roman in der Literaturwissenschaft untrennbar mit dem Begriff des literarischen Essayismus verbunden.

Wenn seine nichtfiktionale Kurzprosa bislang unberücksichtigt blieb, berief man sich gewöhnlich auf den Autor selbst. Es war Musil, der um 1910 als Charakterzug eines literarischen Textes die Einheit von Form und Inhalt ansah und als Merkmal der wissenschaftlichen Prosa bzw. des Essays eben das Fehlen einer solchen Einheit postulierte.²³² In diesem Sinne notierte er damals über die eigenen Texte in sein Tagebuch:

228 Dies ist allerdings der Standpunkt der älteren Forschung. Dieter Bachmann verglich in seiner 1969 erschienen Monographie das essayistische Werk von Walter Benjamin, Hermann Broch und Robert Musil, und kam dabei zu der Schlussfolgerung, dass von den drei Autoren am deutlichsten Benjamin der Essaytradition zuzuordnen sei. Broch und Musil hätten dagegen eher „Abhandlungen“ oder „Traktate“ geschrieben. Der Essayismus der beiden Letzten sei eine Art Fortsetzung des wissenschaftlichen Denkens, insofern ihre Texte stets einer These verpflichtet blieben und man hinter den gegenpoligen Ideenkonstruktionen deutlich die Grundüberzeugung des Autors erkennen könne. Siehe: Bachmann, Dieter: *Essay und Essayismus*. Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz: W. Kohlhammer 1969, S. 195.

229 Zu diesem Typ werden noch gezählt: die Einschübe von Hermann Broch über den Zerfall der Werte in den *Schlafwandlern*, der Krankheitsverlauf des Typhus in Thomas Manns *Buddenbrooks* und der unerhörte Tod von Karl dem Kühnen von Burgund in Rilkes *Malte-Roman*. Vgl: Rohner, Ludwig: *Deutsche Essays*. Bd. I. Neuwied / Berlin: Luchterhand 1968, S. 23.

230 Haas, Gerhard: *Essay*. Stuttgart: Metzler 1969, S. 4.

231 Vgl. Ernst, Christoph: *Essayistische Medienreflexionen. Die Idee des Essayismus und die Frage der Medien*. Bielefeld: transcript Verlag 2005, S. 21ff.

232 „Vom Wesentlichen aus gesehen deckt sich der Gehalt des Ganzen hier nicht mit der Form. Obwohl es nur mittels Einheiten von Form u Inhalt möglich ist ihn zu umschreiben. Das Bild, der Ton der Diction, der Hiatus u. alles Irradiierende der Form ist im Einzelnen wichtig, dazwischen aber auch Gedanken von sachlicher Bedeutung. Form u Inhalt treten hier teilweise aus einander“. Musil, Robert: [Form und Inhalt] (Ohne Titel – um 1910). In: Ders: *Gesammelte Werke*.

„Herausgabe meiner Essays. Titel: Umwege. Die veröffentlichten Aufsätze haben zufällige Anlässe, deshalb auch zufällige Form. Sie zu sammeln widerstrebt mir.“²³³ Etwa vier Jahre später, im Fragment *Über den Essay* scheint er von diesem Genre – allerdings unter einem anderen Aspekt – schon eine viel bessere Meinung zu haben. Nicht dass er jetzt dessen „Unordentlichkeit“ bejahren würde – er muss jedoch zugeben: „[...] es gibt Gebiete, die eine [weitreichende geistige] Ordnung nicht zulassen.“²³⁴ Und auch wenn er 1918 über den Zeitschriftenredakteur und Publizisten Franz Blei einen ausgesprochen zustimmenden Text verfasste, in dem dieser geradezu als Essayist gewürdigt wurde, fokussierte sich die Musil-Forschung hartnäckig auf das Phänomen des Essayismus in *Der Mann ohne Eigenschaften*. Im Gegensatz dazu galten Musils Essays etwa bis zur Jahrtausendwende, ebenso wie seine Kritiken, Notizen und Tagebucheintragungen, hauptsächlich als „Paratexte“ zu seinem Hauptwerk, wie dies oft dem Lebenswerk hervorragender Schriftsteller – so auch dem Werk Hofmannsthals – widerfuhr.²³⁵

1.1 Überblick über die Forschung zum Musilschen Essayismus

Bei der Erörterung des Musilschen Essayismus wurde fast allein der Großroman beachtet, wobei als Schlüsseltext dessen das 62. Kapitel *Auch die Erde, namentlich aber Ulrich, huldigt der Utopie des Essayismus* angesehen wurde. Geht man von dem hier zu lesenden Erzählerkommentar aus, so wird eine Definition gegeben, die das Phänomen des Essayismus als eine Art instinktives Ablehnen von System und Ordnung begreift:

Es gab so etwas in Ulrichs Wesen, das in einer zerstreuten, lähmenden, entwaffnenden Weise gegen das logische Ordnen, gegen den eindeutigen Willen, gegen die bestimmt gerichteten Antriebe des Ehrgeizes wirkte, und das hing auch mit dem seinerzeit von ihm gewählten Namen Essayismus zusammen.²³⁶

Würde man unter Essayismus ausschließlich diese defensive Haltung verstehen, ginge ein bedeutender Teil seines Potentials verloren, ist doch der Roman selbst, einschließlich seiner Hauptfigur, ein großartiger Versuch, die herrschenden hohlen Ideologien der damaligen Zeit, wie etwa den Patriotismus, durch neue Denkmöglichkeiten abzulösen.

Hg.von Alfred Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1978. Bd. 8, S. 1299–1303, hier S. 1300. Im Weiteren werden die Abkürzung GW, die Bandnummer und die Seitenzahl im laufenden Text in Klammern verwendet.

233 Musil, Robert: Tagebücher. Hg.von Alfred Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1976, Bd. I, S. 260.

234 Musil, Robert: [Über den Essay]. In: GW Bd. 8, S. 1334–1337, hier S. 1335.

235 Nübel, Birgit: Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne. Berlin / New York: de Gruyter 2006, S. 30.

236 Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 253.

Die Diskrepanz zwischen dem innerhalb der Romanwelt explizierten und dem oben zitierten bzw. mit der Romankonzeption vertretenen Essayismus-Begriff spiegelt sich in Hans-Joachim Piepers Unterscheidung der Arten des Musilschen Essayismus wider. Er stellt dem „induktiven“ Essayismus Ulrichs, welcher scheitern müsse, den „performativen“ des Romans gegenüber, welcher insofern erfolgreich sei, als er alle Überzeugungen, auch die der Hauptfigur, zu relativieren imstande sei.²³⁷

Der so verstandene Essayismus hat mit seiner Doppelbödigkeit Gültigkeit für *Den Mann ohne Eigenschaften*, ist jedoch auf das ganze schriftstellerische Œuvre nur bedingt anwendbar. In den Definitionsversuchen dieses Begriffs kommt mehrmals auch die Beschränkung des Essayistischen auf das Moment der Abweichung bzw. der Differenz vor, was gerade mit Blick auf Musils intellektuelle Vielseitigkeit eine weitere Präzisierung erforderlich macht.²³⁸ Geoffrey C. Howes spricht von einem „Abweichen vom herrschenden Diskurs“, wobei es nicht allein bei der Negierung des Bestehenden bleibe, sondern das Abweichen mit der Herstellung neuer Diskurszusammenhänge einhergehen sollte. Howes erklärt, wie dies funktionieren soll:

Der Essayismus bringt die verschiedenen Diskursarten zusammen, aber nicht etwa, um sie gegenseitig durch ihre komplementären Stärken zu unterstützen, sondern um durch ihre kollektiven Schwächen diejenigen Regionen der Wirklichkeit durchblicken zu lassen, die von den bisherigen begrifflichen und darstellenden Systemen nicht erfassbar sind.²³⁹

Der Gewinn des essayistischen Verfahrens soll demnach darin bestehen, dass man durch die Erweiterung des eigenen Erkenntnishorizonts dazu angeregt wird, das frühere unreflektierte Verhältnis zur gegebenen Wirklichkeit zu überprüfen.

Als Leitgedanken haben auch die meist zitierten Essayismus-Konzepte den Anspruch auf Interdiskursivität aufrechterhalten. Eines der namhaftesten unter ihnen, die Monographie von Wolfgang Müller-Funk, operiert mit der historischen Essay-Tradition. Von den verschiedenen Denk- und Verfahrensweisen der ersten Essayisten ausgehend, werden von ihm zwei unterschiedliche Texttypen einander gegenübergestellt: das „Experiment“ bei Montaigne und die „Erfahrung“ bei Bacon. Nach Müller-Funk kann der Montaigne'sche Skeptizismus als Grundlage des modernen Essayismus gelten, während

237 Pieper, Hans-Joachim: Musils Philosophie. Essayismus und Dichtung im Spannungsfeld der Theorien Nietzsches und Machs. Würzburg: Königshausen und Neumann 2002, S. 27.

238 Siehe Stanitzek, Georg: Abweichung als Norm? Über Klassiker der Essayistik und Klassik im Essay. In: Voßkamp, Wilhelm (Hg.): Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. (DFG-Symposion 1990). Stuttgart / Weimar: Wilhelm Fink Verlag 1993, S. 594–615, bzw. in dem einleitenden Kapitel dieses Buches die Auseinandersetzung mit Christoph Ernst (2005).

239 Howes, Geoffrey C.: Ein Genre ohne Eigenschaften. Musil, Montaigne, Sterne und die Essayistische Tradition. In: Brokoph-Mauch, Gudrun (Hg.): Robert Musil: Essayismus und Ironie. Tübingen: Francke 1992, S. 1–11, hier S. 2.

Bacons Streben nach Klarheit und Eindeutigkeit eher mit dem Argumentationsmodus der wissenschaftlichen Abhandlung verwandt ist.

Bei Müller-Funk steht auch Musils Essayismus in der Tradition Montaignes, insofern als diese reine „Überbietung des szientischen Erfahrungsbegriffs durch einen kompromißlosen Experimentalismus“ sei.²⁴⁰ In dieser Definition erscheint der Essayismus als ein interdiskursives Verfahren, welches bei einem Intellektuellen wie Ulrich gewisse „Freiräume“ zu eröffnen vermag: „Beweglichkeit, spielerischen Gestus, perspektivischen Blick, der die Dinge in ihrem konkreten Kontext erfasst, Mut zur Unsicherheit und zur Vorläufigkeit, Verzicht auf feste Identität und auf die Vorstellung, sich zu besitzen“.²⁴¹

Die Möglichkeit des Individuums, sich solche Freiräume zu schaffen, steht in der Forschung zum Musilschen Essayismus noch bis in die 1990er Jahre im Vordergrund.²⁴² Später – wahrscheinlich spielte dabei die fortschreitende Etablierung der Kulturwissenschaften eine Rolle – wurde die Selbstbestimmungsproblematik durch die Frage der Wissensparadigmen in den Hintergrund gedrängt.

Musils ewiges Dilemma, ob der exakt-naturwissenschaftliche oder, als Gegenteil davon, der intuitiv-emotionale Weg eher gangbar sei und ob sich die beiden versöhnen ließen, beschäftigt in den letzten Jahren die Essayismus-Forschung am intensivsten. Dafür spricht allein die Schwerpunktsetzung der neuesten einschlägigen Arbeiten: Anette Gies behandelt Musils Roman unter dem Zeichen des „Sentimentalen Denkens“, Barbara Neymeyr bezeichnet den Versuch des österreichischen Autors als „emotio-rationale Literatur“. Gemeinsam ist diesen interdiskursiven Deutungen, dass sie trotz des paradox anmutenden Titels den Akzent auf Musils naturwissenschaftliche Vorbildung legen und seine Dissertation über Mach als Beweis dafür anführen, dass eine solche Einstellung im gesamten Werk dominiere. Gegenüber der Vorherrschaft des Exakt-Naturwissenschaftlichen wird dem Intuitiv-Emotionalen eher eine korrektive Funktion zugesprochen, die dazu dienen solle, Einseitigkeiten vorzubeugen.

Dieselbe Hierarchie der Erkenntnismöglichkeiten scheint man auch bei der Bewertung des Musilschen Essayismus zu beobachten.²⁴³ So plädiert Neymeyr für die Wissen-

240 Müller-Funk, Wolfgang: Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus. Berlin: Akademie Verlag 1995, S. 13.

241 Ebd.

242 Vgl. noch: Schärf 1999, S. 25f.

243 Vgl. Gies, Anette: Musils Konzeption des „Sentimentalen Denkens“. „Der Mann ohne Eigenschaften“ als literarische Erkenntnistheorie. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 92.: „Der Einfluss der exakten Wissenschaft, wie sie u.a. von Mach vertreten wurde, ist nicht nur die Basis des ersten Kapitels, sondern des gesamten Romans und findet seinen Ausdruck in Musils Definition des Essays. Der Essay ist einerseits verwendete Form und wird zur Folie, als Richtschnur auf dem Weg zu einem exakten Leben benutzt. Andererseits verkörpert er die funktionale Ausgestaltung eines Gedankens in der Literatur und kennzeichnet die experimen-

schaftlichkeit, wenn sie Musils Werk generell als „Kritik am Antirationalismus“ seiner Zeit auffasst.²⁴⁴ Im Unterschied zur älteren Forschung beschränkt sie sich jedoch nicht allein auf den Roman, sondern bringt auch den einzelnen Essays reges Interesse entgegen, wobei sie Wechselwirkungen zwischen Musils literarischem Werk und seiner Essaytheorie entdeckt.

In der Debatte über Essay und Essayismus bei Musil nimmt Christoph Ernst eine eigenartige Zwischenposition ein. Dem Genre Essay gesteht er in seiner Monographie zwar zu, dass diesem die essayistische Haltung prinzipiell nicht inhärent sein müsse. Im Falle Musils erkennt er jedoch eine Ausnahme und stellt eine eindeutige Beziehung zwischen dem Essayverständnis und dem Essayismus-Begriff desselben her.²⁴⁵ Schließlich soll auch noch die Arbeit von Massimo Salgaro erwähnt werden, in der zwischen dem Essay und dem Essayismus ein textgenetischer Zusammenhang hergestellt wird.²⁴⁶

1.2 Musils Essays in der Forschung

Im Umfeld der Beschäftigung mit Musils Ansichten findet man mehrere Einzeldarstellungen zu dessen Essays, wobei die verschiedenen Forscher den Fokus entweder auf seine ideologisch-politischen Äußerungen oder sein ästhetisches Konzept legten. Beschäftigte man sich mit ersterem Bereich, so konzentrierte man sich auf die beiden Essays *Die Nation als Ideal und Wirklichkeit* (1921) und *Das hilflose Europa oder die*

tellen Erfolge der Erkenntnis. Die Möglichkeiten, die dem Schriftsteller mit der Form des Essays eröffnet werden, sind in erster Linie, einen Sachverhalt von vielen Seiten zu beleuchten und die verschiedenen Einflüsse, die hinter den einzelnen Erscheinungen konstatiert werden, aufzuzeigen (Vgl. MoE, 250). Damit fährt Musil in zweifacher Hinsicht auf der Machschen Schiene: Zum einen ist das Werk formal funktional angelegt, da die essayistische Form keine einseitigen und eindeutigen Ursachenzuschreibungen zulässt, sondern ein funktionales Geflecht von Beziehungen stellt. Zum zweiten wird anhand dieser Form eine inhaltliche Aussage getroffen, die das mechanische Weltbild durch ein funktionales ersetzt.“

244 Neymeyr, Barbara: „Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen“. Robert Musils Konzept einer „emotio-rationalen“ Literatur im Kontext der Moderne. In: Becker, Sabine / Kiesel, Helmut (Hg.): *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*. Berlin / New York: de Gruyter 2007, S. 199–226, hier S. 203.

245 „Musils emphatischer Essaybegriff, der Essay als Erfahrung, rekurriert über seinen Bezug auf den gattungstheoretisch-formalen Essaybegriff als Form ‚zwischen‘ den Darstellungs- bzw. Erfahrungsbereichen – bietet Musil aber die Möglichkeit, den Essay als Darstellungsverfahren im Essayismus zurückzugewinnen.“ In: Ernst 2005, S. 126.

246 Salgaro, Massimo: *Die Geburt des Musilschen Essayismus aus den Formen des Essays*. In: Brambilla, Marina Marzilla / Pirro, Maurizio (Hg.): *Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum*. Amsterdam / New York: Rodopi 2010 (= *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 74), 2010, S. 261–280.

Reise vom Hundertsten ins Tausendste (1923).²⁴⁷ Lag der Fokus auf diesem Bereich, so interessierte man sich vor allem für *Geist und Erfahrung* (1921) und *Ansätze zu einer Neuen Ästhetik* (1926). Gerade im Falle dieser konstatiert man, dass die Essays verstärkt als Hilfstexte zur Rekonstruktion der Musilschen Ästhetik²⁴⁸ – welche in der neuesten Literaturwissenschaft zunehmend als paradigmatisch für die literarische Moderne gilt – herangezogen werden.²⁴⁹ Diese beiden Aspekte resümierend, schreibt Neymeyr:

Immer wieder fallen markante Analogien zwischen Musils Essaykonzept speziell und seiner Literaturtheorie generell auf. Einerseits können seine Thesen zur Literatur totum pro parte auch für den Essay Geltung beanspruchen, andererseits scheint die Essayistik mitunter pars pro toto für die Literatur schlechthin einzutreten.²⁵⁰

Von den neueren Arbeiten, die diese Richtung eingeschlagen haben, soll Olav Krämers Dissertation zu Musils „Denken“ erwähnt werden, in der die Essays zwischen dem „Ratioiden“ und dem „Nicht-Ratioiden“ verortet werden. Anders als die zuletzt besprochenen Forschungsarbeiten schreibt jedoch Krämer keinem der beiden Pole eine Vorrangstellung zu.²⁵¹

Bei der Untersuchung von Musils Poetologie gilt es auch auf die klassische deutsche Essayforschung einzugehen, die, angefangen bei Georg Lukács und später auch bei Adorno, danach strebte, die Phänomenologie des Essays zu bestimmen. Ausgehend von deren Texten, versuchten die späteren Vertreter der Literaturwissenschaft, das Essayproblem auf theoretischer Ebene zu lösen, wobei in den Vergleich der maßgebenden Essaykonzepte hin und wieder auch Musils Beitrag *Über den Essay* mitbezogen wurde. Als Beispiel dafür kann man den komparatistischen Beitrag des namhaften Germanisten Karl Heinz Bohrer nennen. Während er die Metaessays von Lukács, Adorno und Max Bense als „Kulturkonservativismus“ abstempelt, lobt er

247 Siehe dazu die Beiträge von Klaus Amann; z. B. Ders.: Robert Musil – Literatur und Politik. Mit einer Neuedition ausgewählter politischer Schriften aus dem Nachlass. Reinbek: Rowohlt 2007.

248 Siehe Ernst 2005, S. 120: „Musils Denkwege reflektieren den Essay als Metapher für eine poetologische Aussage.“

249 Nübel 2006, S. 40.

250 Neymeyr 2007, S. 206.

251 „Konstitutiv für den Essay ist nach Musil die gedankliche Auseinandersetzung mit Gegenständen des nicht-ratioiden Gebiets, die Bemühung um eine ‚Artikulation‘ des Gefühls durch den Verstand. Dass es der Verstand ist, mit dessen Hilfe im Essay die Phänomene des nicht-ratioiden Gebiets beleuchtet werden, dürfte sich darin zeigen, dass nach Musil auch im Essay analysiert, unterschieden, verglichen und argumentiert werden sollte. An anderen Stellen hingegen liegt er den Akzent mehr darauf, dass die Gedanken eines Essays, da sie nicht ratioider Natur sind, aus einer engen Verbindung mit Gefühlen und persönlichen Erfahrungen und vom Leser nicht nur intellektuell und sachlich nachvollzogen, sondern wiedererlebt werden können.“ In: Krämer, Olav: Denken erzählen. Repräsentationen des Intellekts bei Robert Musil und Paul Valéry. Berlin / New York: de Gruyter 2009, S. 174.

den Essayismusbegriff Musils, da dieser der Intuition besondere Bedeutung beimaß, als vorbildhaft.²⁵²

Mit Bohrer polemisierend, arbeitet Neymeyr – mit einem Seitenblick auf Lukács – wesentliche Gemeinsamkeiten zwischen den Essaykonzepten Adornos und Musils heraus, wobei sie bei beiden die Auflehnung gegen das reine Systemdenken hervorhebt.²⁵³ Darüber hinaus spricht sie die Literarizität beider essayistischen Texte an – was im Zusammenhang mit einem Musil-Essay eine bis dahin neue Feststellung war.²⁵⁴ Immerhin gibt es nur wenige Arbeiten, welche die Essays auch auf ihren literarischen Charakter hin untersuchen. Einen herausragenden Platz nimmt in dieser Hinsicht zweifelsohne Birgit Nübels umfangreiches Werk ein. In diesem monographischen Rahmen findet auch die Textstruktur Beachtung, was einen bisher vermissten Ansatz darstellt. Nach Nübels Auffassung tritt der Essay „[...] als literarische Form [auf], die zwischen den Texten steht und die aufgrund ihrer expliziten und impliziten Verweisstruktur als hochgradig intertextuell bezeichnet werden kann“.²⁵⁵ Demnach folgt Nübels Analyse einerseits der Methode der Intertextualität, sucht andererseits aber auch, dem Prinzip der Interdiskursivität gerecht zu werden, indem im Anschluss an frühere Forschungsarbeiten „Essayistisches Denken“ als Fortsetzung der Wissenschaft mit anderen Mitteln“ verstanden wird.²⁵⁶

2. Musil über den Essay

2.1 Die theoretischen Schriften

Die Einzeltexte, in denen sich Musil intensiv mit dem Wesen des Essays auseinandersetzte, lassen sich in zwei Kategorien einordnen: Entweder sind sie theoretische Erörterungen wie die kurzen fragmentarischen Skizzen *Form und Inhalt* (1910) und *Über den Essay* (1914) oder sie stellen – wie die beiden Blei-Aufsätze aus den Jahren 1918 und

252 Bohrer, Karl Heinz: Ausfälle gegen die kulturelle Norm. Erkenntnis und Subjektivität – Formen des Essays. In: Literaturmagazin 6. Die Literatur und die Wissenschaften. Hg. von Nicolas Born und Heinz Schlaffer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1976, S. 15–28, hier S. 24. Verglichen werden außer dem vorhin genannten Essay von Musil *Der Essay als Form* von Adorno bzw. *Über den Essay* und seine Prosa von Max Bense.

253 Neymeyr, Barbara: Utopie und Experiment. Zur Konzeption des Essays bei Musil und Adorno. In: Euphorion (2000), H. 1, S. 79–111, hier S. 108ff.

254 „Eine Mehrzahl literarischer Gestaltungsmittel findet sowohl bei Musil als auch bei Adorno Anwendung: Eine assoziative Gedankenführung, die Abschweifungen und Perspektivenwechsel zuläßt und Variationen beim Umkreisen von Themenkomplexen ermöglicht, ist für den Experimentalcharakter des Essays ebenso typisch wie der gezielte Einsatz von Ironie, Provokation und gezielter Pointierung.“ Ebd., S. 101.

255 Nübel 2006, S. 43.

256 Ebd., S. 146–216.

1931 – richtige Metatessays dar, in denen das Programm Musils zum Essay überhaupt seine Umsetzung findet. Im Folgenden werden zunächst die Skizzen der ersten Kategorie vor dem Hintergrund von Musils Essayverständnis analysiert.

Was Musils Bestimmung des Essays anbelangt, so lässt sich etwa um 1914 eine Zäsur ziehen. Bereits um 1910 steht für ihn in *Form und Inhalt* die Unterschiedlichkeit der wissenschaftlichen und der künstlerischen Tätigkeit fest; denn die beiden haben es ja mit unterschiedlichen ‚Gebieten‘ zu tun. Auf dem Gebiet der ersteren geht es um „Wahrheiten, Allgemeinverbindlichkeiten und Objectivitäten“, wohingegen das Gebiet der letzteren „Gedanken, Gefühle und Empfindungen“ umfasst. (GW 8, S. 1302.) Die Innovationskraft der Kunst – die sich als „Eroberer“ auf Gebiete begibt, wohin ihr die Wissenschaft möglicherweise „nie folgen kann“ – gestand Musil dem Essay zunächst nicht zu. Bei seiner Verortung dient ihm immer wieder die Wissenschaft als Bezugspunkt: In der Skizze *Form und Inhalt* erlaubt er dem Essay, sich in dem Maße von der wissenschaftlichen Prosa zu entfernen, wie das aufgeworfene Thema nicht mit wissenschaftlicher Genauigkeit zu bestimmen sei. Das Kriterium für einen Essay sei nicht eine besondere Art, sich dem Gegenstand zu nähern, sondern die Indefinitheit des Gegenstandes, welcher sich nicht richtig erfassen, sondern höchstens umschreiben lasse oder um welchen man gar nur „rundherumschreiben“ könne. Das Ergebnis dieses Verfahrens erscheine allerdings zweifelhaft: „Was sich heraushebt, ist ein etwas verwischtes Bild eines Eingehüllten“. (GW 8, S. 1300.)

Die bereits zu Beginn dieses Kapitels erwähnten Vorbehalte Musils gegenüber dem Essay waren der Ansicht geschuldet, dass es ihm an Einheit von Form und Inhalt ermangele. Eben dieses Charakteristikum ließe sich an dieser Stelle von Musils Ausführungen als Problematik des Themas verstehen. Im nächsten Schritt der Skizze scheint jedoch Musil bereit anzuerkennen, dass die Probleme, welche in der Literatur bearbeitet werden, nicht in die Sachprosa, sondern gerade den Essay gehören. Es beschäftigt ihn nun die Frage, ob er sich für den Essay oder die Literatur entscheiden soll, wenn schon ersterer durchaus berechtigt zu sein scheint, Lebensprobleme zu behandeln:

Man spricht Gedanken im Roman od. in der Novelle nicht aus, sondern läßt sie anklingen. Warum wählt man dann nicht lieber den Essay? Eben weil diese Gedanken nichts rein Intellektuelles sind sondern ein Intellektuelles verflochten mit Emotionalem. Weil es mächtiger sein kann solche Gedanken nicht auszusprechen sondern zu verkörpern. (GW 8, S. 1301.)

Trotz der Schwankungen in der Definition der Begriffe, die im Verlauf des Textes zu verzeichnen sind, ist eines klar: Musil hält den Essay um diese Zeit deshalb für unzulänglich, weil dieser für ihn noch unlösbar mit dem Kompetenzbereich des Verstandes verbunden ist. In dieser Konzeptionsphase der *Vereinigungen* – allein die lange Entstehungszeit ab etwa 1908 dürfte davon zeugen – steht ihm als schwierigste noch zu

lösende Aufgabe bevor, das Gedanklich-Intellektuelle in die Literatur hinüberzuretten. 1912 schreibt er in dem *Profil eines Programms*: „Aller seelische Wagemut liegt heute in den exakten Wissenschaften: Nicht von Göthe, Hebbel, Hölderlin werden wir lernen, sondern von Mach, Lorentz, Einstein, Minkowski, von Couturat, Russel, Peano.“²⁵⁷

In derselben programmatischen Schrift verschließt er sich den „Zwitterreizen des Essays“, wenn es um Bereiche geht, „die sich wissenschaftlich nicht erledigen lassen“ (GW 8, S. 1317.) Diese werden von ihm allein der Kunst vorbehalten. Essay und Kunstwerk sind für ihn demnach noch immer grundverschiedene Äußerungsformen des Geistes.

Wenn diese Ansichten innerhalb von zwei Jahren beträchtliche Veränderungen erfahren, wie sich dies in der Skizze *Über den Essay* (1914) zeigt, so scheint es nahelegend, diesen Wandel auf seine Begegnung mit Georg Lukács' Essayband *Die Seele und die Formen* zurückzuführen.²⁵⁸ Diese Essaysammlung erschien 1911 in Berlin und wurde im deutschen Sprachraum sehr positiv aufgenommen: Rezensiert wurde sie in über einem Dutzend Zeitschriften, darunter zweimal in der *Österreichischen Rundschau* (1912 und 1913).²⁵⁹

Wurde oben bei dem kurzen Überblick über die Fachliteratur der Fokus auf die Unterschiede in den Essaykonzepten Musils und Lukács' gelegt, so soll jetzt das Augenmerk auf den Gemeinsamkeiten liegen, entstanden doch beide in einer einmaligen zeitlichen und räumlichen Nähe, was für sich schon einen bestimmenden Einfluss des Kontextes nahelegt. Bei dem Vergleich ihrer Ansichten sollen also als konzeptuelle Grundlage die Texte *Über Form und Wesen des Essays* (1910) von Lukács und *Über den Essay* (1914) von Musil herangezogen werden. Bereits der Grundkonstellation kann man eine kaum zu überschätzende Bedeutung beimessen, insofern als beide Autoren den Essay zwischen Kunst und Wissenschaft verorten; ja, die Klärung, worin sich die beiden unterschieden, ist bei beiden Ausgangspunkt der Erörterung. Die Wissenschaft soll in ihren Texten gleichsam für die „Zusammenhänge“ (Lukács) bzw. die „Verknüpfung“ (Musil) von „Tatsachen“ (Lukács/ Musil) zuständig sein, die Kunst für „Seele und Schicksale“ (Lukács) bzw. „den Zufallsweg der Handlung“ eines Menschen (Musil).²⁶⁰

257 Musil, Robert: *Profil eines Programms*. In: GW 8, S. 1315–1322, hier S. 1318.

258 Birgit Nübel weist darauf hin, dass Oskar Maurus Fontana, den Musil 1914 kennenlernte, den Band von Lukács in seinem Tagebuch als „Musillektüre“ bezeichnet. Vgl: Nübel, Birgit: „Totalität“ und „relative Totale“. Randbemerkungen zu Georg Lukács und Robert Musil. In Helmes, Günter / Martin, Ariane (Hg.): *Literatur und Leben: Anthropologische Aspekte in der Kultur der Moderne*. Festschrift für Helmut Scheuer zum 60. Geburtstag. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2002, S. 213–233, hier S. 214.

259 Musil veröffentlichte ab 1912 mehrere Beiträge in Franz Bleis Zeitschrift *Der lose Vogel*, in der 1913 eine kurze Rezension des Redakteurs über Lukács' Essayband – ohne Titel – erschien. Vgl. Bendl, Júlia / Tímár, Árpád (Hg.): *Der junge Lukács im Spiegel der Kritik*. Budapest: MTA Filozófiai Intézet / Lukács Archivum 1988, S. 284.

260 Vgl. Lukács, Georg: *Über Wesen und Form des Essays: Ein Brief an Leo Popper*. In: SF, S. 7. bzw. Musil, Robert: [Über den Essay]. In: GW 8, S. 1334–1337, hier 1334f.

Der zweite Punkt des Gedankengangs betrifft die Stellung des Essays zu diesen definitiv abgegrenzten Bereichen des Geistigen, und hier ist bei Musil eine wesentliche Neuorientierung zu beobachten, welche vermutlich Lukács geschuldet ist.²⁶¹ Kreisten in den früheren Schriften die Überlegungen zum Essay stets um die Wissenschaft, so wird dieser jetzt auch der Kunst angenähert. Die Annäherung an die Kunst vollzieht sich allerdings nicht in dem Maße wie bei Lukács, doch alle Bestrebungen des letzteren zielten vor allem darauf, den Essay als eigenständige Kunstform zu etablieren. Eine grundlegende Gemeinsamkeit besteht aber in der Hinsicht, dass bei beiden die Kunst ‚die Materie‘ für den Essay liefert und dies dann dem Essay (und gleichzeitig ja auch der Kunst) den Lebensbezug sichert.

Als besondere Tätigkeitsfelder des Essayisten erwähnen sowohl Lukács als auch Musil – neben dem gewohnten Themenbereich der Kunst – bestimmte geistige Erlebnisse. Lukács erfasst sie als komplexe Erkenntnisbereiche, an denen Rationales und Emotional-Seelisches in einer unauflöslichen Verbindung beteiligt sind:

Es gibt also Erlebnisse, die von keiner Gebärde ausgedrückt werden können und die sich dennoch nach einem Ausdruck sehnen [...] Die Intellektualität, die Begrifflichkeit ist es, als sentimentales Erlebnis, als unmittelbare Wirklichkeit, als spontanes Lebensprinzip; die Weltanschauung in ihrer unverhüllten Reinheit als seelisches Ereignis, als motorische Kraft des Lebens. (SF, S. 15.)

In ähnlicher Weise beruft sich Musil auf den untrennbaren Zusammenhang von mentalen und emotionalen Prozessen: „Der Mensch denkt nicht nur, sondern fühlt, will, empfindet, handelt [...] Wenn uns ein Gedanke ergreift, umstürzt usw., so tut er auf dem sentimental Gebiet das, was eine revolutionäre Erkenntnis auf dem rein rationalen tut.“ (GW 8, S. 1336.)

Bei der Charakterisierung des essayistischen Denkens kommt er immer wieder auf dessen Verwandtschaft mit dem intuitiven Erkennen zurück:

Dieses plötzliche Lebendigwerden eines Gedankens, dieses blitzartige Umschmelzen eines großen sentimental Komplexes (eindringlichst versinnlicht in der Pauluswerdung des Saulus) durch ihn, so daß man mit einmal sich und die Welt anders versteht. (GW 8, S. 1336f.)

Lukács spricht nicht von Intuition, sondern von Suggestion, welche aber auf einem ähnlichen Wirkungsmechanismus beruht wie jene: Beide setzen eine intensive seelische Erfahrung als Grundlage der essayistischen Darstellungsweise voraus.

Essayistisches Schreiben führt sowohl für Lukács als auch für Musil zur Aufhebung der wissenschaftlichen Wahrheit. Die Suche nach Wahrheit wird zwar als Idee

261 Abweichend von der hier vertretenen Meinung glaubt Nübel, dass nach Lukács' Verständnis, anders als für Musil, der Essay „keine Übergänge“ zwischen Kunst und Wissenschaft schaffe. Siehe: Nübel 2006, S. 152.

aufrechterhalten, nicht mehr aber die szientistische Vorstellung von der Objektivität dieser Wahrheit. Nach Lukács Meinung ist es „nicht möglich, daß zwei Essays einander widersprechen“. (SF, S. 25.) Musil ersetzt den Maßstab der Wahrheit unter Berufung auf Maeterlinck durch den der „Wahrscheinlichkeit“. (GW 8, S. 1335.) Und wenn Musil schließlich im Essay auf eine „Totallösung“ verzichtet und sich darin „mit einer Reihe von partikularen“ offensichtlich zufrieden gibt, ist diese Selbsteinschränkung von der Lukács'schen Position gar nicht weit entfernt. (GW 8, S. 1335.) Lukács nennt schließlich und endlich den Essay einen „Vorläufer“, er schätzt aber dieses Vorläufertum höher als „die kleinen Vollendungen wissenschaftlicher Exaktheit“. (SF, S. 36.)

Am Ende tritt zweifellos ein großer Gegensatz zwischen den beiden Essaykonzepten zutage: Bei Lukács läuft der Gedankengang doch auf die Postulierung eines letzten Ideals, eines unantastbaren ästhetischen Systems, hinaus, während sich Musil in seiner kurzen Skizze über die Grenzen und Möglichkeiten des Essays nicht hinauswagt. Andererseits erscheint es unerlässlich, in diesem Zusammenhang den Anfangssatz seines theoretischen Versuchs anzuführen: „Für mich knüpfen an das Wort Essay Ethik und Ästhetik.“ (GW 8, S. 1334.) Diese unvermittelte Verbindung beider Begriffe klingt allzusehr nach Lukács, wobei nicht an die von diesem explizierte Essaytheorie zu denken ist, sondern an die Gesamtkonzeption von *Die Seele und die Formen*.

Auch wenn sich zwischen Lukács' und Musils frühem Essayverständnis wesentliche Verwandtschaftsbeziehungen ausmachen lassen, fällt doch nicht der Name Lukács, wenn Musil seine essayistischen Vorbilder nennt. Stattdessen führt er andere an: Denker und Philosophen wie die Stoiker, die Mystiker, sodann Emerson, Taine, Dilthey, mehrere Romantiker, darunter Schieiermacher, Schelling und Hegel, seine Zeitgenossen Maeterlinck und natürlich Nietzsche.

2.1.1 Exkurs über Musils geistige Vorbilder

Das frühromantische Erbe bei Musil wurde von zahlreichen Forschern schon früh nachgewiesen. Jochen Hörisch verglich die frühromantische Poetologie und den *Mann ohne Eigenschaften*,²⁶² Gerhard Meisel sah in dem Schlegelschen Gedanken der Universalpoesie eine Parallele zu Musils Ansicht vom Erkenntnisgewinn durch Kunst.²⁶³ In Bezug auf den Erzählband *Vereinigungen* hob Karl Corino die Prägung durch Novalis

262 Hörisch, Jochen: Selbstbeziehung und ästhetische Autonomie. Versuch über ein Thema der frühromantischen Poetologie und Musils *Mann ohne Eigenschaften*. In: Euphorion (1975), H. 3, S. 350–361.

263 Meisel, Gerhard: Liebe im Zeitalter vom Menschen: das Prosawerk Robert Musils. Opladen: Westdeutscher Verlag 1991, S. 28.

hervor.²⁶⁴ In diesem Zusammenhang dürfen auch die ausgedehnten Untersuchungen von Michiko Mae nicht unerwähnt bleiben, in denen hinsichtlich der Liebesauffassung eine Analogie zwischen der Frühromantik und Musil, genauer gesagt, zwischen Friedrich Schlegels *Lucinde* und der Erzählung *Die Vollendung der Liebe* erarbeitet wird.²⁶⁵

Musils Interesse an der frühromantischen Literatur lässt sich bereits um die Jahrhundertwende nachweisen. Im dritten Heft der Tagebücher, welches die Jahre 1899 bis 1905 umfasst, ist seine Novalis-Lektüre an mehreren Stellen belegt. Die Romantik-Studien erreichen dann ihre höchste Intensität im elften Tagebuchheft, das aus dem Jahre 1905 stammt. Über seine Beweggründe notierte dort Musil Anfang April Folgendes:

Die Bilanz zwischen Bewußtem und Unbewußtem in korrektem Sinne muß notwendigerweise einmal gezogen werden, und es wäre möglich, daß das Resultat (wenn man den Anteil des überlegenen, konstanten Faktors gegen das Andere in uns hält) ein überraschendes sei.

Vorher muß man aber die beredeten Data gesichert haben. Da ich augenblicklich nicht reich an solchen Erkenntnissen bin, so ist meine Aufgabe bei der Romantik und Mystik in die Lehre zu gehen. Die einzige kritische Tätigkeit ist dabei, ihre Ideen auf den rein sentimental Gehalt zu reduzieren, d. h. das abzuschneiden, was unter einem gewissen Gesichtspunkt, etwa dem der Schellingschen Naturphilosophie, möglich ist.²⁶⁶

Sein Tagebuch zeigt, dass er damals den *Heinrich von Ofterdingen* las und die berühmte Romantik-Monographie von Ricarda Huch gründlich studierte. Aus Musils Exzerpten lässt sich darauf schließen, dass ihn 1905 vor allem folgende Themen beschäftigten: die Grenzen der Erkenntnis nach dem Verständnis Kants, die Motivation für das Handeln des Menschen und die Problematik der Seele. Es war also die vorhin angesprochene Problematik. Offenbar bot ihm die zeitgenössische Essayistik und Literatur dafür keine befriedigenden Lösungsansätze. Eben mit Berufung auf die Kunstvorstellung der Frühromantiker kritisierte er unter dem Aspekt der Seele-Problematik – wie sein Tagebuch zeigt – an den Schriften des italienischen Modeschriftstellers Gabriele D'Annunzio einen Mangel an „Durchgeistigung der Sinnlichkeit“.²⁶⁷

264 Corino behauptet, schon der Titel *Vereinigungen* sei „eine Huldigung an Hardenberg, dessen Schriften man kaum aufschlagen kann, ohne auf den Begriff der Vereinigungen zu stoßen und der vereinigen für eine der Hauptaufgaben des Dichters hält.“ In: Corino, Carl: Robert Musils „Vereinigungen“. Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe. München / Salzburg: Wilhelm Fink Verlag 1974 (= Musil-Studien, Bd. 5), S. 406.

265 Michiko, Mae: Motivation und Liebe. Zum Strukturprinzip der Vereinigungen bei Robert Musil. München: Wilhelm Fink Verlag 1988 (= Musil-Studien, Bd. 18), S. 230–231.

266 Musil, Robert: Tagebücher. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1976. Bd. I, S. 139.

267 Ebd., S. 140. Vgl. noch: „Zum Verständnis des Modernen: [...] Wie würden sich die Jenenser etwa zu D'Annunzio stellen? Sie würden das mentale an ihn vermissen. Seine Sinnlichkeit möglicherweise gemein finden.“ Ebd., S. 139.

Einige Monate später las er mit großem Interesse den langen Aufsatz *Die Entfaltung der Seele durch die Lebenskunst* der Engländerin Ellen Key. Seine Bedenken nahmen jedoch immer mehr zu, da Ellen Key, wie Musil meinte, doch „gegen die Vernunft polemisiert“.²⁶⁸ Die erwähnten Lektürekomentare sowie weitere Äußerungen deuten darauf hin, dass Musil im Komplex der Seele dem Verstand eine größere Rolle beimaß. Er hielt ihn für entwicklungsfähiger als die emotionale Basis des Menschen, welche sich als verletzlich und daher leichter korrumpierbar erwies. Ellen Key bestärkte ihn trotzdem in dem Glauben, er könne sich in der Frage der optimalen Vereinigung von Gefühl und Verstand am besten an die Frühromantiker wenden; ihr Ideal sei ja eine solche Synthese aller geistigen Bereiche gewesen.²⁶⁹

Bereits Peter Bürger hat nachgewiesen, dass Musils Essayismus-Theorie in vielerlei Hinsicht den Vorstellungen Friedrich Schlegels nahesteht.²⁷⁰ Bürger beipflichtend, ergänzt Christoph Ernst: „Des Weiteren zehrt sie elementar von Nietzsche“.²⁷¹ Dies offenbaren nicht nur Schriften wie die oben vorgestellte Skizze *Über den Essay* aus dem Jahre 1914, sondern auch die viel früher entstandenen selbstbiographischen Zeugnisse.²⁷² Obwohl Musil die Ähnlichkeit zwischen der Denkweise der Frühromantiker und Nietzsches nicht thematisierte, muss er doch eine Verwandtschaft zwischen dem frühromantischen Fragment und dem Nietzscheschen Aphorismus gesehen haben und bei beiden eine auffallende Systemwidrigkeit konstatiert haben.

Eine geistige Verwandtschaft ist zwischen den drei Autoren insofern festzustellen, als sie sich allesamt durch eine kulturkritische Haltung und einen weiten Horizont auszeichnen. Mit Blick auf den *Mann ohne Eigenschaften* zieht Neymeyr eine Parallele zwischen Musils Essayismus und Nietzsches Ansichten:

Mit seinem Konzept des Essayismus, einer experimentellen Denk- und Lebenshaltung, die den ganzen Roman bestimmt und im Kapitel 62 auch explizit reflektiert wird, folgt Musil Nietzsches Programm einer „Experimental-Philosophie“. Sie orientiert sich an Verfahren der modernen Naturwissenschaften und entspricht zugleich Auffassungen Emersons, der sich in seinen Essays als „Experimentierender“ versteht.²⁷³

268 Ebd., S. 169.

269 „Diese Kraftsammlung war der große Gedanke der Romantik, denn ihr Ausgangspunkt war ihre mit Goethe gemeinsame Empfindung der Einheit zwischen Gott und Natur, dem Leben und der Kunst, und ihre mehr als bei Goethe lebendige Empfindung der inneren Einheit der Seele.“ Zitiert bei Musil von Ellen Key. In: Musil, Robert: *Tagebücher*, Bd. II, S. 94.

270 Bürger, Peter: *Prosa der Moderne*. Unter Mitarbeit von Christa Bürger. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S. 422–424.

271 Ernst 2005, S. 118.

272 „Schicksal: Daß ich Nietzsche gerade mit achtzehn Jahren zum ersten Male in die Hand bekam. Gerade nach meinem Austritt vom Militär. Gerade im so und so vielen Entwicklungsjahr.“ Musil, Robert: *Tagebücher*. Bd. I, S. 19.

273 Neymeyr, Barbara: Identitätskrise – Kulturkritik – Experimentalpoesie. Zur Bedeutung der Nietzsche-Rezeption in Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*. In: Valk, Thorsten (Hg.):

Über Nietzsche gelangt man also zu Ralph Waldo Emerson. Der amerikanische Philosoph des 19. Jahrhunderts, über den sich Nietzsche anerkennend äußerte, wird bei Musil in den zu seinen Lebzeiten erschienenen Werken seltener, in den nachgelassenen Schriften jedoch umso öfter, beinahe ebenso häufig wie Nietzsche, erwähnt. Es ist das Verdienst Dieter Thomäs, die weitverzweigten geistigen Beziehungen zwischen Musil und Emerson herausgearbeitet zu haben. In seiner Studie über Musils Emerson-Rezeption widmet er ein eigenes Kapitel dem Musilschen Essayismus-Konzept und versucht anhand verschiedener Essays, Romanauszüge und anderer Texte Musils zu zeigen, dass die Idee von der „lebendigen Gestalt“ des Gedankens, die den Schwerpunkt dieses Konzeptes bildet, eine freie Übernahme von Emersons Behauptung ist, wonach „There are no fixtures in nature“.²⁷⁴ Thomä behauptet, es entspreche durchaus Emersons Vorstellungen, dass bei Musil der Essayismus kein „Kontingenz-Phänomen“ darstellt, sondern vielmehr mit einer vollständigen Ausschöpfung der Lebensmöglichkeiten einhergehen soll.²⁷⁵ Schließlich macht er auch kurz darauf aufmerksam, dass die deutsche Emerson-Rezeption, „mittels eines amerikanischen Umwegs – eine Linie zwischen der Romantik und der Avantgarde des 20. Jahrhunderts ziehen hilft“.²⁷⁶ Diese Erkenntnis gestattet es, die beiden Essaykonzepte miteinander in Verbindung zu bringen.

2.2 Die Blei-Aufsätze als Metaessays

Die beiden Blei-Aufsätze Musils stellen veritable Metaessays dar: Sie thematisieren und vertiefen die Problematik des Essays als modernen Genres par excellence, und gleichzeitig zeichnen sie sich selbst durch jene Merkmale aus, die nach Musil dem Essay inhärent sind. Der erste, aus dem Jahre 1918 stammende konzentriert sich dabei mehr auf eine theoretische Umgrenzung des Essays,²⁷⁷ der zweite, aus dem Jahre 1931 datierende, bietet als Jubiläumsschrift eher eine exemplarische Darstellung für den Essayautor schlechthin.²⁷⁸

Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne. Berlin: de Gruyter 2009, S. 163–182, hier S. 176.

274 Thomä, Dieter: „Das gesprochene Wort verliert seinen Eigensinn“. Die Spuren der Sprache und Lebensphilosophie Ralph Waldo Emersons im Werk Robert Musils. In: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 80 (2006), S. 456–485, hier S. 477.

275 Ebd., S. 472.

276 Ebd., S. 458.

277 Musil selbst sagt zusammenfassend in dem früheren Blei-Essay: „Es ist immer weniger wichtig, einen Autor von mehreren Seiten zu beleuchten, als einen Begriff von einem Schrifttum zu geben.“ Musil, Robert: Franz Blei (7. Juni 1918). In: GW 8, S. 1022–1025, hier S. 1025.

278 Die Vielschichtigkeit von Bleis Tätigkeit hat unlängst Helga Mittelbauer gewürdigt: „Als Kritiker, Herausgeber von Zeitschriften und zahlreichen Werkausgaben, als Verlagslektor, Übersetzer

Ein engeres Arbeitsverhältnis bestand zwischen Musil und dem Zeitschriftenredakteur Franz Blei bereits ab 1908;²⁷⁹ der erste Blei-Aufsatz erschien im Juni 1918 in der Zeitschrift *Der Friede* von Benno Karpeles in Wien.

Bestimmt wird hier der Essay durch den Gegensatz von „Verstand“ und „Geist“, wobei das Geistige als der dem Essay eigene Bereich ausgewiesen wird. Den Akzent bildet erneut – wie schon in der um 1910 entstandenen programmatischen Skizze *Form und Inhalt* – das wissenschaftliche Denken. Im Gegensatz zu dessen Fortschrittlichkeit mache die Widersprüchlichkeit das Wesen des ‚Geistes‘ aus. Anteil habe an ihm zunächst der Verstand, gleich danach wird aber eine innere Disposition genannt, die man als dessen diametralen Gegensatz bezeichnen könnte: Sie ist „unberechenbar [...], entwicklungslos, widerspruchsvoll“. (GW 8, S.1023.) Kunst wird nur als ein möglicher Tätigkeitsbereich des Geistes unter anderen – wie Politik und Religion – genannt; im Rahmen seiner Begriffsbestimmung wird sie nicht einmal erwähnt: „Was hier mit dem Gelegenheitswort ‚Geist‘ genannt wurde, könnte je nach dem Zusammenhang Seele, Kultur, Gefühlslage, Zeitstimmung, Gebiet der Wertungen heißen [...]“. (GW 8, S. 1023.)

Fortgesetzt wird die *Skizze über den Essay* aus dem Jahre 1914 insofern, als auch in diesem Text der Fokus auf dem Wahrheitskriterium liegt. Dies scheint jetzt sogar noch wichtiger als die Systematisierung der zugrunde liegenden geistigen Mechanismen zu sein. Gelingt es nämlich, dem Essay einen eigenen Wahrheitswert zuzuweisen, könnte dies seine Legitimation mehr befördern als die Spekulationen über die Bestandteile des den Essay steuernden Geistes. Während dieser Versuch in der *Skizze über den Essay* schließlich in Unbestimmbarkeit mündete, scheint jetzt der Verfasser eine klare Meinung zu vertreten, was die Frage der Wahrheit betrifft. Messbar ist seiner Ansicht nach der Essay allein an seiner Lebendigkeit, daran nämlich, ob er fähig ist, den jeweiligen Leser anzusprechen.²⁸⁰ Dies bedeutet freilich wiederum, wie es schon vier Jahre früher einmal postuliert wurde, die Verabschiedung der allgemeingültigen, objektiven Wahrheit. Als Neuigkeit kommt jetzt aber hinzu, dass auch der Gegenpol, nämlich die Freilassung der Subjektivität, abgelehnt wird, die früher nicht problematisiert wurde. Musil pocht darauf,

und Anreger von Übersetzungen sowie durch seine vielen Kontakte zu Persönlichkeiten des Kulturbetriebs (Verleger, Intendanten, Regisseure, Politiker etc. [...]) übt Franz Blei in den ersten dreißig Jahren des 20. Jahrhunderts einen wesentlichen Einfluss auf das kulturelle Leben aus.“ In: Dies.: Die Netzwerke des Franz Blei. Kulturvermittlung im frühen 20. Jahrhundert. Tübingen / Basel: Francke 2003, S. 18.

279 Musil publizierte in mehreren seiner Zeitschriften: zunächst in *Hyperion*, ab 1912 in *Der lose Vogel*, Ende 1918 in *Summa*.

280 Auch Olav Krämer spricht vom Essay als „Medium eines lebenden Denkens“. Vgl. Krämer 2009, S. 165ff.

dass es eine aktive Wandelbarkeit der Anschauungen eines Essayisten gibt, die weder mit Fortschritt, noch mit Bekehrung zu neuen Anschauungen, noch mit innerer Unsicherheit etwas zu tun hat, und daß es eine vermeintliche Anteillosigkeit gibt, der es tatsächlich gleichgültiger sein darf, was sie liebt oder bekämpft, als warum sie es tut. (GW 8, S.1024.)

Der Sinn der „partiellen Lösungen“, die der Essay bietet, liegt darin, die Dynamik geistiger Produktion aufrechtzuerhalten. Die Unstillbarkeit der Bewegung des Geistes kann dem Essay seine Lebendigkeit garantieren, wodurch „in einer Zeit kritischer Unordnung [...] die wertvollsten Gesichtspunkte zur Neuordnung entwickelt“ werden können. (GW 8, S.1025.)

In dem so verstandenen Essay geht es im Grunde genommen um eine Neubestimmung des Verstandes. Insofern als dieser seiner ursprünglichen szientistischen Aufgabe beraubt wird, berührt der Text den Kern der Musilschen Poetologie:

Die Artikulation des Gefühls durch den Verstand, die Wegwendung des Verstands von den belanglosen Wissensaufgaben zu den Aufgaben des Gefühls, das ist das Ziel des Essayisten, mit dem ferneren Ziel der menschlichen Seligkeit [...] (GW 8, S. 1024.)

Der Essay kann und will, indem er auf Ziel, Einheit und System Verzicht leistet, von den Kriterien wissenschaftlicher Tätigkeit freigelassen werden. Dass er mitunter auf paradoxe Weise „etwas Unabschließbares und eigentlich nie ein erreichbares Ziel“ hat, legt die Annahme nahe, dass er strukturell mit ironischer Textgestaltung verwandt ist. (GW 8, S. 1024.) Von der Unabschließbarkeit, die aus dem substanziellen methodologischen Widerspruch resultiert, kann man nach Musils Ansicht höchstens durch Manipulation abweichen; Abgerundetes in einem Essay wird nämlich von ihm als „Scheinzweck“, „Scheinwerk“ und „Scheinmethodik“ bezeichnet und als essaywidrig abgelehnt. (GW 8, S. 1024f.)

Bei der Untersuchung der Textgestaltung in dem ersten Blei-Essay lässt sich dies exemplarisch bestätigen, insofern als hier eine Verdopplung der ironischen Argumentationsstruktur erkennbar ist. Augenfällig ist zunächst der ständige Wechsel zwischen der Darstellung von Franz Bleis Tätigkeit und dem Entwurf der oben explizierten Essaytheorie. Innerhalb dieser Pendelbewegung wird dann der Gedankengang des Essays von einer Kette von Gegensatzpaaren getragen. Die Einführung gilt der Abrechnung mit den falschen Bildern, die sich verschiedene gesellschaftliche Gruppen – jede ihr eigenes – von Blei gemacht haben und die allesamt in ihrer Einseitigkeit entlarvt werden. Das diesen im Folgenden gegenübergestellte Porträt eines Kulturvermittlers wird wiederum pro und kontra, durch fremde Urteilsbildung und eigene Hochschätzung ausbalanciert. Franz Blei zeichnet sich in Musils Darstellung durch die folgerichtige Inkonssequenz seiner Ansichten aus, wofür der längere mittlere Teil mit seinen theoretischen Ausführungen zur Beschaffenheit des Geistes und zur Unkalkulierbarkeit essayistischer

Wahrheit die ideelle Legitimationsgrundlage liefert. Das letzte Wort gilt somit der Unfixierbarkeit essayistischer Positionen, die als Resultat ihrer Flexibilität angesehen wird.

Der abschließende Absatz bildet eine Art Zusammenfassung: Betont wird die Rarität der Gattung „unter Deutschen“, was ihrem prominenten Vertreter in jenem Lande, „wo man so gerne nach eigenwüchsigen österreichischen Leistungen sucht“, mehr Würdigung einbringen sollte. (GW 8, S. 1025.) Der Ausklang enthält damit eine Aufforderung zur Beseitigung eines Mangels und hält – im rhetorischen Sinne – den Text offen.

Infolge der Dominanz paradoxer Formulierungen tritt die ironische Textgestaltung in dem späteren Blei-Essay noch stärker hervor.²⁸¹ Schon in der Einführung, in der, ähnlich wie im ersten Blei-Porträt, die Vorurteile angeprangert werden, wimmelt es – teils auch von der konkreten Angelegenheit unabhängig – von brillanten Formulierungen wie der folgenden:

Patentierter Denker, die niemals oberflächlich sein dürfen, verübeln ihm [Franz Blei, Zs. B.], daß er hie und da als Schauspieler auftritt. Was Schauspieler von ihm denken, weiß ich nicht; möglicherweise denken sie überhaupt nicht. Gläubige nennen ihn einen Frevler. Frevler, welche auf die Solidität dieses Berufs etwas halten, meinen dagegen, er sei ein katholischer Ästhet. (GW 8, S. 1199.)

Nicht weniger widersprüchlich ist jedoch das Bild, welches der Verfasser in seiner eigenen Darstellung von Blei zeichnet: „So ist dieser scheinbar zerebrale und äußerlich-dialektisch Vieles verbindende Schriftsteller im Grunde seines Wesens irrational und instinktiv in dem Sinne, den Nietzsche die ‚Witterung der Geister‘ nennt [...]“. (GW 8, S. 1201.)

Die hervorstechendste Eigenschaft des Jubilars scheint in Musils Augen gerade diese Widersprüchlichkeit zu sein; das Anliegen des Verfassers besteht nun darin, die Komplexität seines Wesens zu ergründen. Zunächst behandelt er die gegenseitige Beeinflussung von Autor und Werk. Danach weist er auf die gegensätzlichsten geistigen Einflüsse hin, welche dieses Werk auf einmalige Weise integriert hat und jetzt in all seiner Vielfalt ausströmen kann, wobei dies bezeichnenderweise wie zufällig durch die Verschmelzung von aufklärerischer und katholischer Geistigkeit – sowie anderer Einflüsse – in Bleis Essays veranschaulicht wird.

Mehr als früher wird in diesem Text der Kritiker Blei von der Problematik der kritischen Wertung begleitet, in den Vordergrund gestellt. Die hohe Resonanzfähigkeit des Jubilars wird hier nun wiederum mit einem Chiasmus – „strenge Hedonie oder hedonische Strenge“ – bezeichnet, was die Tendenz zur Auflösung gewohnter begrifflicher Abgrenzungen verstärkt.

281 Musil, Robert: Franz Blei – 60 Jahre (17. Januar 1931). In: GW 8, S. 1199–1203.

Immerhin geht in dem früheren Blei-Essay die Fokussierung auf den Vorgang der Urteilsbildung mit der Thematisierung des Wahrheitskriteriums einher. Subjektivität und Objektivität werden in dem zweiten Blei-Essay so ausbalanciert, dass der Instinkt als subjektiver Faktor und das Verlangen, beim Urteilen objektive Gesetzmäßigkeiten zu berücksichtigen, dynamisch ineinanderspielen. Wenn Musil unter Berufung auf Bleis Praxis als Kritiker behauptet, dass Instinkt „konzentrierte Intellektualität voraussetzt, ebenso wie zur Intelligenz in der Beurteilung der Lebensformen Instinkt gehört“, (GW 8, S. 1202.) so bringt er wieder einmal zwei mentale Bereiche miteinander in Berührung, die aus anthropologischer Sicht als gegensätzlich gelten. Ging es früher um „die Artikulation des Gefühls durch den Verstand“, so geht es nun also um das Ineinandergreifen von Spontaneität und Bewusstheit, wobei gerade die „außerordentliche Treffsicherheit“ Bleis auf die hochgradige Komplexität dieser Begriffe hinweist. (GW 8, S. 1202.)

Dabei muss man bedenken, dass die Synthese nach Musils Ansicht nur eine Augenblickerscheinung des menschlichen Geistes ist. Auf die Dauer ist sie nicht aufrechtzuerhalten; wie ein Moment der Erhellung blitzt sie auf, sodass verschiedene Erkenntnisse möglich werden. Solche Momente können nur in kurzen Formen festgehalten werden. Daher sei Blei „eigentlich ein Aphoristiker“, und die ihm eigensten Ausdrucksweisen seien „Bemerkungen, Formulierungen, Erklärungen und Theorien, die seit je wie Kuckuckseier auch in die Nester gelegt sind, die er für den Buchmarkt baut“. (GW 8, S. 1202.)

Musil erkennt also die wahre Leistung Bleis in der Zuverlässigkeit seiner Teilergebnisse, die in ihrer Gesamtheit bei der kulturellen Beeinflussung der Österreicher durch Literaturkritik eine entscheidende Rolle gespielt haben sollen. Abschließend wird, genauso wie im ersten Blei-Aufsatz, auf den Widerspruch hingewiesen, dass der Kritiker dafür von offizieller Seite bislang kein einziges Mal gewürdigt wurde. Diesmal bleibt der Ton jedoch nüchtern-sachlich, was im Falle einer Jubiläumsschrift einen unerwarteten Abschluss bildet und damit eine Art stilistischer Pointe darstellt.

Zusammenfassend könnte in die Darstellung der Musilschen Essay-Konzeption noch ein eigenartiger, oft zitierter poetologischer Text, die *Ansätze zu neuer Ästhetik*, einbezogen werden. Er entstand 1925, also zwischen den Metaessays, und beinhaltet grundlegende Erkenntnisse aus beiden, diesmal explizit kunstbezogen. Die vom Vorbild Bleis ausgehende Essay-Definition und der „andere Zustand“ der neuen Ästhetik Musils weisen wesentliche Gemeinsamkeiten auf. Denn beiden Auffassungen liegt die Vorstellung zugrunde, dass das Wesen schöpferischer Tätigkeit im unaufhörlichen Oszillieren zwischen konkreten Erlebnissen und ihrer Fixierung bestehe. Totalität sei weder im Essay noch in dem neuen Kunstwerk zu erreichen, „Bruchstücke“ der Totalität aber schon. So kann man immer wieder an der „Grenze zweier Welten“ ankommen.²⁸²

282 Musil, Robert: *Ansätze zu neuer Ästhetik*. In: GW 8, S. 1137–1154, hier S. 1153.

Eine Grenzsituation war auch die Stellung des Essayisten selbst, insofern als sich diese durch eine teilweise Berührung von Gefühl und Verstand bzw. Spontaneität und Bewusstheit auszeichnet. Auch die Art, wie das Erleben bestimmt wird, ist sehr ähnlich. Im Essay kommt es darauf an, mit welcher Intensität die zum Vorwand dienenden Themen den Essayisten anzusprechen vermögen. Im Kunstwerk wird die Welt „nicht als ein Zusammenhang dinglicher Beziehungen erlebt, sondern als eine Folge ichhafter Erlebnisse“. (GW 8, S. 1153.) Und wie schließlich der „andere Zustand“ „niemals von Dauer“ sein kann, sondern nur eine immer wieder heraufzubeschwörende Ausnahmeerscheinung darstellt, so staccatoartig können die Teilergebnisse essayistischen Denkens vorkommen. (GW 8, S. 1154.) Nicht von ungefähr kann man die ironische Struktur als deren adäquate Ausdrucksform ansehen. Eben dies lässt immerhin vermuten, dass eine ironische Textgestaltung auch den Kunstwerken des „anderen Zustands“ eigen sein könnte.

3. Einzelessays von poetologischer Relevanz

Legt man als Kriterium für einen Essay seine ironische Struktur zugrunde, so können zahlreiche nichtliterarische Texte Musils als „richtige“ Essays gelten. Generell kann man in ihnen die Absicht erkennen, in den verschiedensten kulturellen Bereichen an tief eingewurzelten Vorstellungen der damaligen Zeit zu rütteln. Die Argumentation verläuft dabei stets antithetisch und endet gewöhnlich mit einem unausgesprochenen, fast immer an eine konkrete Situation gebundenen Appell. Da die Aufforderung immer im konkreten Fall gemacht wird, erscheint es notwendig, das Gegebene und Konventionelle neu zu denken. Eine fertige Lösung wäre unangemessen und vorschnell, basieren doch die einzelnen Aufsätze zumeist allesamt auf der Skepsis gegenüber der traditionellen Kunstauffassung der damaligen Zeit. Wenn im Folgenden bei der Rekonstruktion des Gedankenganges die ironische Textgestaltung aufgezeigt wird, so soll damit diese Skepsis als Grundhaltung konstatiert werden.

Eine solche Einschätzung der Musilschen Essays stellt sich jedoch mehr oder minder gegen den Mainstream der Musil-Forschung, von welcher diese Texte in erster Linie als Belege für Musils wissenschaftlichen Ansatz und seine daraus resultierende Kritik am Antirationalismus der damaligen Zeit gelesen werden.²⁸³

Eine solche kritische Haltung wird bei Musil auch in dieser Darstellung nicht bestritten; die Fokussierung auf die ironische Struktur bringt jedoch unvermeidlich manche

283 Neymeyr 2000; Nübel 2006; Neymeyr, Barbara: Utopie und Experiment. Heidelberg: Universitätsverlag 2009.

Akzentverlagerungen mit sich: Obwohl Musil als Intellektueller und Theoretiker mit klaren Stellungnahmen in die konkreten Debatten seiner Zeit eingriff, scheinen seine Aufsätze letzten Endes in der Schwebelage zu bleiben, zumindest was die Perspektiven betrifft, welche auf die behandelten Themenbereiche eingenommen werden.

3.1 Die frühen Kurzeassays

Ohne Anspruch auf Vollständigkeit wird im Folgenden eine chronologische Darstellung weniger bekannter Texte von poetologischer Relevanz erstrebt, um Musils Auseinandersetzung mit der Problematik der Kunst in verschiedenen Zusammenhängen und Stadien differenzierter zu beleuchten.

Als sein erster Essay überhaupt gilt *Das Unanständige und Kranke in der Kunst* aus dem Jahre 1911, der bereits eine klare Kunstauffassung erkennen lässt.²⁸⁴ Auf den ersten Blick weist der Text eine Zweiteilung in einen praktischen und einen theoretischen Teil auf. Zu Beginn werden Einzelfälle des künstlerischen Umgangs mit dem ‚Unanständigen‘ präsentiert, und zwar zunächst ganz konkrete und aktuelle, in einem Zug mit den darauffolgenden Repressionen seitens der Behörden, welche vom Autor entschlossen abgelehnt werden. Um die Unhaltbarkeit eines solchen Verhaltens zu veranschaulichen, folgt darauf eine längere Passage mit der detaillierten Darstellung fiktiver Kunstwerke ähnlicher Thematik und, daran anknüpfend, von peinlich-abstoßenden, durch und durch lebensnahen Szenen, die zu sehr komplizierten Gefühlsbeziehungen führen und schon deshalb eine künstlerische Bearbeitung erfordern.

Der theoretische Teil führt zu einer prinzipiellen Klärung des Verhältnisses von Kunst und Gesellschaft im Bereich derartiger Themen. Anerkannt wird, dass es „Unmoralisches und Verwerfliches und Krankes vom Standpunkt der Gesellschaft aus ganz mit Recht gibt“. (GW 8, S. 979.) Das Ziel der weiteren Erörterung ist nun, die ganz speziellen Rechte und Ansprüche der Kunst bezüglich der Darstellung solcher Themen geltend zu machen. Wenn Musil dabei darauf pocht, dass das Obszöne oder Perverse allein durch den künstlerischen Vorgang an ursprünglicher Verwerflichkeit einbüße, spricht er die Kunst von einem unmittelbaren Wirklichkeitsbezug frei und rückt sie in die Nähe der Wissenschaft. Für beide scheint nämlich die gegebene Definition von ‚Darstellung‘ von grundlegender Bedeutung zu sein: „Es heißt etwas darstellen: seine Beziehungen zu hundert andern Dingen darstellen; weil es objektiv nicht anders möglich ist, weil man nur so etwas begreifbar und fühlbar machen kann [...]“. (GW 8, S. 979.) Diese eigenartige Vermischung von objektiven Bedingungen und subjektiven Ansprüchen bereitet

284 Musil, Robert: *Das Unanständige und Kranke in der Kunst*. In: GW 8, S. 977–983.

hier Musil noch keine Schwierigkeiten, und er begnügt sich in diesem Aufsatz damit, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Darstellung systematisch herauszuarbeiten:

Freilich, die Kunst stellt nicht begrifflich, sondern sinnfällig dar, nicht Allgemeines, sondern Einzelfälle, in deren kompliziertem Klang die Allgemeinheiten ungewiß mittern, und während bei dem gleichen Fall ein Mediziner für den allgemeingültigen Kausalzusammenhang sich interessiert, interessiert sich der Künstler für einen individuellen Gefühlszusammenhang, der Wissenschaftler für ein zusammenfassendes Schema des Wirklichen, der Künstler für die Erweiterung des Registers von innerlich noch Möglichem und darum ist die Kunst auch nicht Rechtstklugheit, sondern – eine andere. (GW 8, S. 980–981.)

Dabei macht er allerdings darauf aufmerksam, dass auch durch die Kunst Erkenntnisse vermittelt werden können, und zwar genau solche, denen sich die Wissenschaft nicht zuwenden kann. So ist es folgerichtig, wenn er zusammenfassend feststellt: Kunst „[...] ist erobernd, nicht pazifizierend“. (GW 8, S. 981.)

Wenn er für die Kunst die Aufhebung jeder Grenze in der Darstellung von Gesundheit und Krankheit, Moralischem und Perversem – diese jeweils vor dem Hintergrund moralischer, gesellschaftlicher, ästhetischer oder anderer Normen bestimmt – anstrebt, so bedient er sich auch mancher Ergebnisse des analytischen Denkens. Dabei beruft er sich darauf, dass das Abweichen vom Normalen mit dem Übermaß eines Bestandteils desselben zusammenhängt, weshalb das Kranke und das Gesunde im Grunde wesensgleich, d. h. wertneutral seien, ebenso wie ihre nicht ignorierbare Abbildung. Er will nicht vollständig leugnen, dass die Beschäftigung mit dem Unmoralischen – allerdings auf Seiten des Publikums und nicht auf Seiten des Künstlers – gewisse Gefahren birgt. In dieser Hinsicht kann er aber zwischen Kunst und Wissenschaft keinen Unterschied erkennen, und somit fühlt er sich berechtigt, die gesellschaftliche Anerkennung, welche diese genießt, auch für die Kunst einzufordern.

[...] es mag auch richtig sein, daß man im Publikum gern bloß den Rohstoff aufnimmt, richtig, daß Kunst auf beweglichere, undiszipliniertere Innerlichkeiten wirkt als Wissenschaft und darum gefährlicher wird: aber all das sind Schwierigkeiten und keine Gegengründe. (GW 8, S. 982.)

Im Schluss des Essays geht es um die Notwendigkeit einer Umdeutung des gängigen Moralbegriffs, wobei Moral als „Gemeinsamkeitsziel, aber mit einem größeren Maß gestatteter Seitenpfade“ verstanden wird. (GW 8, S. 983.)

In diesem Essay ergänzen sich Kunst und Wissenschaft in komplementärer Weise. Im eigenen Kompetenzbereich werden von ihnen je unterschiedliche Methoden angewendet, und insofern als sie auch unterschiedliche Perspektiven einnehmen, scheinen sie – von dem gemeinsamen Referenzbereich abgesehen – kaum etwas gemeinsam zu haben. Der Aufgabe der Erkenntnisgewinnung verpflichtet, scheinen sie nicht im Mindesten aufeinander angewiesen zu sein.

In eine Art Konkurrenzverhältnis zueinander stellt die beiden ein Jahr später der Essay *Das Geistliche, der Modernismus und die Metaphysik*.²⁸⁵ Der 1912 entstandene Aufsatz scheint auf den ersten Blick mit poetologischen Problemen nichts zu tun zu haben.²⁸⁶ Im Vordergrund steht die Auseinandersetzung mit der innerkirchlichen Bewegung des Modernismus, die etwa ab 1880 eine Erneuerung der katholischen Theologie beabsichtigte. Weshalb es trotzdem gerechtfertigt scheint, den Aufsatz als einen poetologischen Text zu lesen, kann man damit begründen, dass Kirchenkritik in ihm die Form einer umfassenden Vernunftkritik annimmt, welche sich schließlich und endlich in der Gegenüberstellung von Verstand und Gefühl, wissenschaftlicher Erkenntnis und ‚Gefühlserkenntnis‘ bzw. Rationalem und Seelischem entfaltet und somit zweifellos die konstante Problematik von Musils essayistischem Werk erkennen lässt.

Den Gedankengang kann man mit Hilfe von Gegensatzpaaren nachzeichnen, welche auf unterschiedlichen Vernunftbegriffen beruhen. Zunächst steht die ‚bürgerliche Vernunft‘, welche die Staatskirche überwuchert, im Mittelpunkt der Kritik des Essayisten. Dann wird die Vernunft in der bürokratischen Praxis als instrumentalisierte Vernunft entlarvt und dem Ideal einer auf das Nützlichkeitsprinzip verzichtenden, ‚reinen‘ Vernunft gegenübergestellt, deren Ergebnisse „dem Gefühl neue und kühne Richtungen gäben“, „für die das Denken nur dazu da wäre, um irgendwelchen noch ungewissen Weisen Mensch zu sein ein intellektuelles Stützgerüst zu geben [...]“. (GW 8, S. 989.)

Aus dem Mangel an reiner Vernunft lasse sich das nächste Übel der Zeit, „ein gestaltloser Gefühlsüberschuß“, ableiten, der übrigens als geistige Grundlage des Modernismus angesehen und in seiner Gestaltlosigkeit für „entwicklungslos“ und „unartikulierte“ gehalten wird. (GW 8, S. 989.) Der überschwängliche Gefühlskult der Modernisten erscheint in dieser Darstellung als ein Pendant zur bürgerlichen Vernunft und wird insofern ebenso wie diese als ein Problem der damaligen Zeit gesehen.

Die Problematik des Gefühls wird in einem nächsten Schritt mit einer epistemologischen Fragestellung weiter vertieft, die sich dann als der thematische Schwerpunkt des Essays entpuppt. Wenn dabei in der Konsequenz des bisherigen Gedankenganges der Geltungsanspruch der reinen ‚Gefühlserkenntnis‘ in Frage gestellt wird, dann darf man indes auch nicht ins andere Extrem fallen und diese schlechthin als Gegensatz der rationalen Erkenntnis ansehen. Musil plädiert vielmehr für die prinzipielle Unteilbarkeit der Erkenntnis: „Es gibt nur *eine* Erkenntnis, aber in der Erkenntnis die einzige Verstandesleistung zu schätzen, ist bloß eine historische Gewohnheit.“ (GW 8, S. 990.) Den Beweis dafür liefern für ihn gerade solche Naturwissenschaftler – Galilei, Koper-

285 Musil, Robert: *Das Geistliche, der Modernismus und die Metaphysik*. In: GW 8, S. 987–992.

286 Dieser Meinung ist Birgit Nübel, wenn sie sagt, „Hier wird die Frage nach einer Erkenntnis im Sinne einer ‚menschlichen Umbildung‘ nicht am Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, sondern von Wissenschaft und Kirche diskutiert.“ In: Nübel 2006, S. 160.

nikus, Newton –, deren Glaube auch durch ihre bahnbrechenden Entdeckungen keinen Abbruch erlitt.

Gegen die Gleichsetzung der Wissenschaft mit purem Rationalismus führt er zwei Argumente ins Feld. Zunächst erhebt er einen Einwand auf einer scheinbar ‚unwissenschaftlichen‘ Grundlage, indem er sich der „Manie eines Fortschritts, der sich selbst nicht mehr aufhalten kann, weil die Materie vor ihm nachgibt“, verschließt; in der Tat weist er nun die Perspektive einer wertfreien Wissenschaft zurück, welche auf Wertevermittlung und Orientierung im Bereich des Humanen von vornherein verzichtet:

Der eigentliche – nicht Wahrheits-, aber Wichtigkeitsbeweis für die Wissenschaft ist dabei nie erbracht worden, außer er läge in diesem Fortschritt selbst und in seinen Folgen, der Beherrschung der Natur, der Technik, den Bequemlichkeiten, dieser ganzen erfinderischen Art mit den Vorbereitungen zum Leben nie fertig zu werden, in deren Kraftgebärde am Grunde die Angst vor der Synthese steckt. (GW 8, S. 990.)

Im nächsten Schritt versäumt er es auch nicht, selbst im Bereich der Wissenschaft einige von „den letzten und ersten Aporien“ – einschließlich des bei ihm immer wieder thematisierten Problems des Zufalls – anzusprechen, um Beispiele aus der Wissenschaft selbst für die Grenzen der rationalistischen Methode anzuführen.²⁸⁷

Nach der Entthronung des wissenschaftlichen Verständnisses scheint es noch einen Augenblick lang, als könne die Metaphysik bei Musil Bestand haben. Bald erweist sich aber auch diese als unzulänglich, da sie ausschließlich der Transzendenz verpflichtet geblieben wäre. An diesem Punkt des Textes wird schließlich jener Bereich genannt, der von nun an als allein erkenntniswürdig angesehen wird. Es handelt sich um die „Eigenschaften einer Seele“, und bei deren Erforschung wird nun diesmal der historische Beitrag gewürdigt, welche die Kirche mit der Scholastik geleistet habe. (GW 8, S. 991.) Nichts zeigt die Paradoxität des essayistischen Unternehmens besser als der Umstand, dass er bei der Würdigung der Scholastik in der Sache der Seele gerade eine solche Lösung akzeptiert, die er selbst, der Essayist, als „ein intellektuelles System“ bewerten muss. (GW 8, S. 991.) Im Hinblick auf das spätere Zusammenbrechen des aristotelischen Denkens sieht er sich allerdings genötigt, sogar die Scholastik als überholt zu bezeichnen, und so gelangt der Essay an einen Nullpunkt, der nicht nur den Endpunkt des Textes darstellt, sondern auch eine Rückkehr zur Ausgangsposition ermöglicht, wobei diese die Aufmerksamkeit auf die Verantwortung der Kirche lenkt.

Von der Kunst ist in diesem Essay nicht die Rede. Der Bereich der Erkenntnis wird jedoch über die als eng bezeichneten – weil zunehmend eingeschränkt rationalistisch

287 z. B.: bei „den Enden der Kausalketten, den Gültigkeitsgrenzen der Gesetze, dem Einfluß praktischer Bedürfnisse noch auf die Gestalt der Theorie, den Schwierigkeiten das System widerspruchslos zu schließen [...]“. (GW 8, S. 990.)

empfundenen – Grenzen der Wissenschaft hinaus erweitert. Allein anerkannt wird als relevante Fragestellung eine, bei der das Humane, mithin das Seelische, miteinbegriffen wird – als Methode eine, die offen ist, somit auch das Mögliche zulässt und nicht wie die Metaphysik die Transzendenz ein für allemal sicherstellen will. Auch bleibt die Rivalität zwischen Verstand und Gefühl unentschieden. Weder dieses noch jener wird als allein heilbringend anerkannt. Dem Intellekt wird zwar zweifellos auch in den Sachen des Gefühls die maßgebende Rolle zugewiesen; den so verstandenen Begriff des Intellekts kann man jedoch nicht mehr mit der Dominanz der Ratio bestimmen.

Eine vorsichtige Einbeziehung der Kunst in diese Problematik vollzieht *Der mathematische Mensch*, ein Essay aus dem Jahre 1913.²⁸⁸ Auch dieser Text ist allerdings kein Kunstessay: Die Kunst wird nur zögerlich erwähnt, eher in ihrer Hilflosigkeit entlarvt, indem sie, den Aufgaben des Geistes nicht gewachsen, sich mit der Beschimpfung ihres vermeintlichen Gegners, der rationalistischen Denkweise, zufrieden gibt. Der wirkliche Held der Zeit scheint vielmehr ‚der mathematische Mensch‘ zu sein. Man darf sich aber darüber nicht hinwegtäuschen, das auch dieser nur ein Versprechen darstellt: „eine Analogie [...] für den geistigen Menschen, der kommen wird“. (GW 8, S. 1007.) Als Idealbild und utopistische Wunschvorstellung in der Gegenwart hat er zwei Gegenspieler, zum einen den wissenschaftlichen Pragmatismus, zum anderen den im Zusammenhang mit der Kunst schon flüchtig erwähnten Antiintellektualismus der damaligen Zeit, womit bereits die Voraussetzungen für eine ironische Struktur gegeben sind. Mathematische Denkweise und wissenschaftlicher Pragmatismus werden hier weit ausgiebiger einander gegenübergestellt. So ist auch dieser Essay, ähnlich wie der zuvor behandelte, im Wesentlichen Vernunftkritik.

Dabei wird die Mathematik in ihrer Doppelgesichtigkeit erfasst. Zunächst erscheint sie als eine Wissenschaft, deren höchster Sinn in ihrer zivilisatorischen Brauchbarkeit besteht. Auch wenn diese an einer Stelle als „Triumph der geistigen Organisation“ bezeichnet wird, kann man im nächsten Schritt schon erahnen, dass in der Folge die Würdigung der diesbezüglichen Leistung durch gewisse Vorbehalte eingeschränkt wird:

[...] unsere ganze Zivilisation ist durch seine [der „Apparatur“ der Mathematik, Zs. B.] Hilfe entstanden, wir kennen kein anderes Mittel; die Bedürfnisse, denen es dient, werden dadurch völlig befriedigt und seine leerlaufende Abundanz ist von der unkritisierbaren Art einmaliger Tatsachen. (GW 8, S. 1005.)

Musils Ideal entspricht offensichtlich das andere, ‚wahre‘ Gesicht der Mathematik, das sogar seinen Grundprinzipien nach diametral im Gegensatz zum wissenschaftlichen Pragmatismus steht: Es sei „nicht zweckbedacht“, sondern „unökonomisch“ und sogar

288 Musil, Robert: *Der mathematische Mensch*. In: GW 8, S. 1004–1008.

„leidenschaftlich“. (GW 8, S. 1005.) Das letzte Attribut, das die Anwendbarkeit des Kriteriums wissenschaftlicher Objektivität in diesem Fall leugnet, macht die Definition freilich widersprüchlich. Die Anspielung auf die seelische Motivation legt immerhin nahe, dass der Autor an dieser Art der Mathematik tief interessiert sein muss.

Reine und angewandte Mathematik werden von ihm aber nicht nur in ihren Zielsetzungen als Gegensätze vorgestellt, sondern auch ihrem Wesen nach als wissenschaftliche Disziplinen. Musil macht darauf aufmerksam, dass die Denkungsart der reinen Mathematik nicht mit der Welt der Technik und deren Funktionsprinzipien in Einklang zu bringen ist. Eben diese Welt der Technik aber ist es, welche die Menschen, die sich ihrer bedienen, kennen und als selbstverständlich ansehen. Diese oben gezeigte immanente Widersprüchlichkeit nimmt er jedoch offensichtlich als intellektuelle Herausforderung an und sieht in ihr nicht eine unlösbare Krise der Wissenschaft.

Er schließt seinen theoretischen Exkurs damit ab, dass er auf diese Problematik hinweist, und wendet sich nun dem viel breiteren Gegenlager der Antirationalisten zu, um schließlich bei Kunst und Literatur anzugelangen. Zugleich erfolgt eine völlig unvorbereitete Spaltung der essayistischen Position durch das Auftauchen eines „ich“ und mehrmals eines „wir“. Damit wird die bisher eingenommene unpersönliche Perspektive – die übrigens in den besprochenen Essays durchweg vorherrscht – gebrochen; der Verfasser selbst scheint sich ebenfalls vorübergehend zu den Antirationalisten zu gesellen:

Wir andern haben nach der Aufklärungszeit den Mut sinken lassen. Ein kleines Mißlingen genügte, uns vom Verstand abzubringen, und wir gestatten jedem öden Schwärmer, das Wollen eines d'Alembert oder Diderot eiteln Rationalismus zu schelten. Wir plärren für das Gefühl gegen den Intellekt und vergessen, daß Gefühl ohne diesen – abgesehen von Ausnahmefällen – eine Sache so dick wie ein Mops ist. (GW 8, S. 1007.)

In der selbstkritisch anmutenden Passage wirkt der Schlusssatz mit der als unerlässlich erscheinenden Rückbindung an die Mathematik höchst ironisch: „Wir haben damit unsere Dichtkunst schon so weit ruiniert, daß man nach je zwei hintereinander gelesenen deutschen Romanen ein Integral auflösen muß, um abzumagern.“ (GW 8, S. 1007.) Die Gleichschaltung von Romanlektüre und Integralauflösung bedeutet zugleich auch, dass sich der Autor trotz jeder Sympathie für die Exaktheit der Mathematik doch beiden Parteien zugehörig fühlt: Seine letzte Mahnung gilt ohnehin den ‚Dichtern‘. Da der ‚mathematische Mensch‘ nur ein Analogon für ein Idealbild ist, wird ihnen die Aufgabe zugewiesen, die fehlende Synthese herzustellen. Nicht nur scheint in diesem Essay das Gefühl auf den Intellekt angewiesen zu sein; am Schluss wird vielmehr erklärt, dass sich auch der Verstand am Gefühl festklammern müsse, um mehr leisten zu können als die Rationalisierung des Alltags. „[...] dieser Verstand frißt um sich und sobald er das Gefühl erfaßt, wird er Geist“, behauptet Musil. (GW 8, S. 1007f.)

Übrig bleibt das Paradoxon, dass Musil mit der Figur des ‚mathematischen Menschen‘ ein Idealbild des Denkens entwirft, dessen Umsetzung er jedoch in der Gegenwart dem Dichter auferlegt, und er sich dabei auch noch der Vergeblichkeit dieses Versuchs bewusst zu sein scheint: „Aber sie [die Dichter, Zs. B.] stehen ihrer Situation hilflos gegenüber und trösten sich mit Lästerungen.“ (GW 8, S. 1008.)

3.2 *Geist und Erfahrung. Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind*²⁸⁹

Der Aufsatz ist Anfang 1921 erschienen und stellt das Ergebnis eines längeren Reflexionsprozesses dar. Musil muss die ihm zugrunde liegende Vorlage, das berühmte kulturphilosophische Werk Oswald Spenglers, bereits Ende 1919 gelesen haben; die Ausarbeitung seiner kritischen Antwort beanspruchte jedoch fast ein ganzes Jahr – was zeigt, wie viel ihm daran gelegen haben muss.²⁹⁰ In der Musil-Literatur wird dieser Essay mit Vorliebe herangezogen, wenn die geschichtsphilosophischen Ansichten des Autors herausgearbeitet werden sollen.²⁹¹ Darüber hinaus wird er des Öfteren als geistreiches Pamphlet gegen die irrationalistischen Tendenzen der Nachkriegszeit gelesen.²⁹²

Hier wird *Geist und Erfahrung* als ein neues Stadium in der Weiterentwicklung der früheren Ansichten gelesen: Die Warnung vor vorschneller Verallgemeinerung – eine Grundthese seiner Spengler-Kritik – wurde schon im Jahre 1913 in dem kurzen Aufsatz *Analyse und Synthese* in Form eines Vorwurfs formuliert.²⁹³

Die in der Münchener Zeitschrift *Revolution* erschienene Skizze ist nicht nur gegen die Praxis gewisser ‚Literaten‘ gerichtet, unter Ersparung eingehender Vorarbeiten gleich zu synthetischen Urteilen zu kommen, sondern auch gegen das verbreitete Vorurteil schöngeistiger Zeitgenossen, deren Analyse zufolge das rein rationalistische Verfahren mit einem Verzicht auf das Seelische gleichbedeutend ist. Wenn in diesem

289 Musil, Robert: *Geist und Erfahrung. Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind*. In: GW 8, S. 1042–1059.

290 Arntzen, Helmut (Hg.): *Musil-Kommentar sämtlicher zu Lebzeiten erschienenen Schriften außer dem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“*. München: Winkler Verlag 1980, S. 184.

291 Vgl. „Gegenüber Spenglers an Gesetzmäßigkeiten der Natur orientierten und letztlich fatalistischen Geschichtsdeutung ist bei Musil das prozessual Offene von geschichtlicher Entwicklung und damit auch die Möglichkeit menschlicher Freiheit und moralischer Verantwortlichkeit akzentuiert.“ In: Hajdúk, Stefan: *Die Figur des Erhabenen: Robert Musils ästhetische Transgression der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S. 242; bzw.: „Wie der Untertitel schon verrät, stellt für Musil der Spenglersche Ansatz eine nicht ganz ernstzunehmende, ideologische Darstellung der Geschichte, der Gegenwart und Zukunft im Schema des Aufstiegs und Verfalls einer Kultur im Übergang zur Zivilisation dar.“ In: Gies 2003, S. 87.

292 Neymeyr 2009, S. 171–216.

293 Musil, Robert: *Analyse und Synthese* (15. November 1913). In: GW 8, S. 1008–1009.

Aufsatz Analyse und Synthese als „zwei Hälften der gleichen Handlung“ angesehen werden, soll das heißen, dass hier ein methodologisches Problem aufgegriffen wird und sich die primäre Gegenüberstellung nicht mehr auf die Dichotomie von Vernunft und Gefühl beschränkt. (GW 8, S. 1008.) Was die analytische Phase anlangt, so betont Musil sogar, dass „[...] es sich um gar kein rationales, sondern um ein emotio-rationales und senti-mentales Denken handelt“. (GW 8, S. 1008.) Dies bedeutet selbstverständlich, dass eine richtige Synthese des rationalen Anteils nicht entbehren könne. Ohne diesen entstünde nur „Entkomplizierung der Literatur und des Lebens“, deren Symptome die Dominanz der „Stimmung“, das Verlangen nach „Einheitlichkeit und Ganzheit“ wären. (GW 8, S. 1009.)

Als Neuigkeit kann man immerhin die Umdeutung der Titel-Begriffe betrachten. Ursprünglich galten sie als Termini der Logik. Zu Musils Zeit hatten sich jedoch schon seit langem die exakten Wissenschaften den Begriff der Analyse zu eigen gemacht. Wenn sie von Musil in diesem Aufsatz als Mittel der künstlerischen Erkenntnis gebraucht wird, bedeutet dies nicht nur eine Ausweitung der Wissenschaft, sondern auch der Kunst. Das „Ineinandergreifen von Gefühl und Verstand“,²⁹⁴ früher mehrfach nur als Wunschvorstellung angesprochen, scheint in dem hier verwendeten Begriff der Analyse bereits vollzogen zu sein.

Dies vorauszuschicken war unerlässlich, steht doch im Mittelpunkt von Musils Kritik Spenglers mangelndes Verständnis für analytisches Vorgehen. Mit einer solchen Annäherung steht Musil in der Spengler-Rezeption beinahe allein da. Zwar hatte Spengler in den Einzelwissenschaften für Entrüstung gesorgt, da er „mit der Willkür seiner Begriffskonstruktionen die Realität vergewaltigt“ habe; jedoch konzentrierten sich die maßgebenden zeitgenössischen Intellektuellen vorwiegend auf die geschichtsphilosophische Vision seines Werkes.²⁹⁵ Musil greift demgegenüber im ersten Schritt die Methodologie Spenglers an und setzt sich erst im letzten Drittel des Aufsatzes mit dessen Konzeption auseinander. Indem er in vierzehn Kapiteln die Argumentationsstruktur des Originals systematisch zerlegt und sich bereit zeigt, auf deren Mängel der Reihe nach einzugehen, führt er eine Analyse vor, wie man sie von einem Werk mit derart hohen Ansprüchen wie dem Spenglerschen hätte erwarten dürfen.

Bei der Diskussion der geschichtsphilosophischen Darstellung Spenglers greift Musil in *Geist und Erfahrung* allerdings zugleich wieder die Grundproblematik des Erkenntnisgewinns auf, die kurz zuvor, im Jahre 1918, durch die *Skizze der Erkenntnis*

294 Vgl. Musil, Robert: Über Robert Musil's Bücher. In: GW. Bd. 8, S. 995–1001, hier S. 1000.

295 Adorno, Theodor W: Spengler nach dem Untergang. In: Ders.: Kulturkritik und Gesellschaft. Prismen. Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann. Bd. 10. I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 47–70; Mann, Thomas: Über die Lehre Spenglers (1924). In: Ders.: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1990. Bd. X: Reden und Aufsätze 2, S. 172–180.

des Dichters neue entscheidende Impulse erhalten hatte. Diese Schrift ist zweifellos der meistzitierte Aufsatz Musils – deshalb erscheint jetzt eine ausführliche Besprechung überflüssig, die Kenntnis seiner Kategorien und deren Bedeutung werden aber stillschweigend vorausgesetzt.

Der *Untergang des Abendlandes* böte sich schon deshalb für einen Vergleich der Möglichkeiten ratioöder und nicht-ratioöder Erkenntnis an, weil das Werk eine Synthese derselben verspricht. Insofern aber Spengler dabei die für die beiden Bereiche jeweils angezeigten Vorgehensweisen bedenkenlos miteinander mischt, stößt sein Verfahren bei Musil auf eine erkenntnistheoretisch begründete vernichtende Kritik. Zunächst kritisiert Musil das Werk vom Standpunkt der Naturwissenschaften aus, dann macht er darauf aufmerksam, dass bei Spengler auch die dem nicht-ratioöden Bereich eigenen Kategorien eine inadäquate Anwendung erfahren haben. Dagegen scheint er angesichts des knappen Raums, den er deren Besprechung widmet, von Spenglers geschichtsphilosophischer Konzeption kaum Kenntnis zu nehmen. Die größte Irritation lösen bei ihm zweifellos Spenglers Streifzüge in die neueren Theorien der Mathematik und Physik aus.

Für Spengler am peinlichsten dürfte die gleich zu Beginn vorgebrachte Kritik an dessen mathematischen Vorkenntnissen gewesen sein. Musil tut hier nichts anderes als zu zitieren und die Begriffsbestimmungen Spenglers zu widerlegen, wodurch es ihm gelingt, dessen Dilettantismus auf dem Gebiet der Mathematik zu entlarven. Musils Einwände rütteln nachgerade an dem geistigen Fundament des *Untergangs*, hatte doch Spengler die Absicht, sein Kulturkonzept mit Hilfe des geschichtlichen Werdegangs der mathematischen Theorien von der Antike bis zur Gegenwart zu veranschaulichen – und zwar, wie Spengler es selbst begründet, genau deshalb, „weil die Mathematik, in ihrer ganzen Tiefe den wenigsten erreichbar, einen einzigartigen Rang unter allen Schöpfungen des Geistes behauptet“.²⁹⁶

Bewunderung für die Disziplin und seelische Bereitschaft zu ihrer Ausübung reichen aber in den exakten Wissenschaften allein noch nicht aus, zeigt Musil hier und konzentriert sich auf die Aufdeckung der Unrichtigkeit jener Analogien, die für das grandiose Ideenkonstrukt typisch sind. Indes betrachtet er diese schon als repräsentative Denkfehler seiner Zeitgenossen. Daher geht er öfters über den Einzelfall Spengler hinaus und versucht, ausgehend von dem konkreten Werk, allgemeine Zeiterscheinungen anzuprangern.

Die Willkür solcher Analogien verdeutlicht er anhand eines Beispiels, das deren Absurdität deutlich werden lässt: Auch zwischen einem Zitronenfalter und einem Chinesen

296 Spengler, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Mit einem Nachwort von Detlef Felken. Ungekürzte Sonderausgabe in einem Band. München: Beck 1998, S. 75.

könnte man, von der gemeinsamen Körperfarbe als Kategorisierungskriterium ausgehend, verschiedene wesensmäßige Gemeinsamkeiten festzustellen geneigt sein. (GW 8, S. 1044.) Nach diesem Exkurs kehrt er zu Spengler zurück, um die erkenntnistheoretischen Schlussfolgerungen, die dieser aus der Physik zieht, zu hinterfragen. Diesmal stimmt er ihm zunächst darin zu, dass die naturwissenschaftlichen – exakt erscheinenden – Entdeckungen nicht frei von einer gewissen Subjektivität sind. Musil widerspricht Spengler erst, wenn dieser anfängt, sogar die Gültigkeit naturwissenschaftlicher Gesetzmäßigkeiten aus einer subjektiven Perspektive in Frage zu stellen. Nach Ansicht Musils ist eine solche „Mischung subjektiver und objektiver Erkenntnisfaktoren, deren Trennung die mühselige Sortierarbeit der Erkenntnistheorie ausmacht“, prinzipiell wünschenswert; bei Spengler ist sie jedoch nichts anderes als die Diskreditierung der Grundsätze eben dieser, und beruht – wie Musil ironisch hinzufügt – auf rein subjektiven Beweggründen, insofern als diese Trennung „dem freien Flug der Gedanken ganz entschieden hinderlich ist“. (GW 8, S. 1045.)

Konkret exemplifiziert er, wie Spengler der objektiven Wirklichkeit eine subjektive bevorzugt, an dessen Umgang mit dem Raumbegriff. Er referiert in groben Zügen die diesbezügliche Darstellung von Spengler nach und gesteht ihm die Existenz mehrerer gleichberechtigter Raumbegriffe zu. Er ist auch bereit anzuerkennen, dass das subjektive Raumerleben der naturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Raum neue Perspektiven zuweist. Eine Umkehrung der wissenschaftlichen Methodik sieht er jedoch darin, dass Spengler unter Ignorierung der schon exakt bewiesenen Ergebnisse meint, dies wäre die geeignete Hypothese für das Umdenken des Raumbegriffs.

Musil teilt Spenglers Vorbehalt gegen „das angeschwollene Tatsachenwissen“; ihm gegenüber hält er es jedoch für unmöglich, „den Tatsachen das Gewicht ihrer Tatsächlichkeit“ zu bestreiten. (GW 8, S. 1045f.) Spenglers Oberflächlichkeit im Umgang mit den Tatsachen will er aber nicht einfach als aufgeblasenen Dilettantismus karikieren; denn er hält sie für ein Symptom seiner Zeit und als solches für eminent wichtig, sodass es gelte, sich mit dieser ernsthaft auseinanderzusetzen. Daher bleibt er nicht bei der Entlarvung der unwissenschaftlichen Ansichten Spenglers stehen, sondern versucht, die ganze Problematik als ein Kapitel der neueren Geistesgeschichte vor dem Horizont der aktuell immer wieder auftauchenden Problemstellung ‚Geist kontra Erfahrung‘ zu behandeln. Dabei macht er darauf aufmerksam, dass diese nicht mehr über die ursprüngliche philosophische Dimension verfügt, sondern vielmehr die Vorbehalte der „zivilisierten Menschheit“ gegenüber dem als beschränkt empfundenen „empiristischen“ Denken widerspiegelt. (GW 8, S. 1048.)

Aber auch wenn er Spenglers Verachtung der ‚Erfahrung‘ mit dem – mittlerweile berühmt gewordenen – Hinweis auf die „Unzulänglichkeit aller philosophischen Engel“ kritisiert und dessen willkürlich anmutenden Ideenkonstruktionen und Analogien ange-

sichts der Ergebnisse der modernen Naturwissenschaft zurückweist, bleibt für ihn das Problem der Erkenntnis in diesem Aufsatz noch eine große geistige Herausforderung. (GW 8, S. 1049.)

Ist er sich in den ersten fünf Kapiteln, in denen er angesichts naturwissenschaftlicher Tatsachen Spenglers Gleichschaltung von exakter und kulturphilosophischer Erkenntnis ablehnt, seiner Sache sicher, muss er im sechsten Kapitel einsehen, dass die gleichen erkenntnistheoretischen Einwände innerhalb des Bereichs des Nicht-Ratioïden, zu dem er inzwischen übergegangen ist, unanwendbar sind, weil dieser ein Bereich voller Unbestimmbarkeiten ist. Indem damit parallel die diskursive Argumentation zugunsten der eher vorsichtigen Darstellung der Imponderabilien zurücktritt, wird aus seiner kulturkritischen Abhandlung ein Essay.

Wenn er „den intellektuellen Umschreibungen“ von Emerson, Maeterlinck, Novallis, Nietzsche und Rudolf Kassner mit der Begründung, „Es fehlt die Konvergenz zur Eindeutigkeit, der Eindruck lässt sich nicht komprimieren und zum Niederschlag bringen [...]“, keinen Erkenntniswert zuschreiben will, dann stellt sich die Frage, warum er es für notwendig erachtet, sich mit ihnen jetzt eingehend zu beschäftigen. (GW 8, S. 1049.) Mehr als die Hälfte des Aufsatzes erörtert doch das Problem adäquater Erkenntnisgewinnung außerhalb der Naturwissenschaft. Wurde bisher die naturwissenschaftliche Methodik gerade wegen ihrer unantastbaren Objektivität als Gegenbild zu der Spenglerschen angesehen, erweist sich jene, bekennet Musil bereitwillig, auf dem nicht-ratioïden Gebiet als unbrauchbar, und zwar deshalb, weil hier die Beziehungen zunehmend von dem Regulativ des Subjektiven und Zufälligen beherrscht sind. Damit will er jedoch auch dieses Territorium nicht der Spenglerschen Gedankenwillkür überlassen. Vielmehr stellt er sich als adäquate Lösung etwas höchst Paradoxes vor: Er spielt mit der Möglichkeit, die Leistungsfähigkeit der Ratio auf dem nicht-ratioïdem Gebiet zu potenzieren:

Wäre es angesichts des Mißverhältnisses, in dem die Leistungen auf nicht-ratioïdem Gebiet zu den rein rationalen der Wissenschaft heute stehn, nicht vermessen, so würde ich sagen, daß der Verstand dort, wo er all seiner Bequemlichkeiten beraubt ist, desto elastischer sein und dort wo alles fließt, desto schärfer unterscheiden und fassen muß. (GW 8, S. 1050.)

Eigentlich vollzieht sich damit stufenweise eine Überbewertung des Nicht-Ratioïden bei gleichzeitigem Beharren auf der Potenz der Ratio. Schienen am Anfang dieser Kritik noch die exakten Wissenschaften infolge ihrer Tragfähigkeit bezüglich der Wirklichkeit auf der Wertskala des Autors ganz oben zu stehen, heißt es etwa in der Mitte des Essays über „Wissen, rationale Ordnung, begrifflich definierte Gegenstände und Beziehungen“, sie seien „in gewissem Sinne tot“, weil „sie unabhängig von uns gelten“. (GW 8, S. 1051.) In „Geistesgebieten“ sei dagegen alles lebendig, und jetzt wird

diese Lebendigkeit als höchster Wert anerkannt, sogar ein „Erkennen“ im Sinne eines „Wiedererinnern[s]“ gilt ihm in diesem Bereich als erlaubt. (GW 8, S. 1051.) Zur gleichen Zeit ertappt sich Musil dabei, dass eine solche Gegenüberstellung von Ratioïdem und Nicht-Ratioïdem als Totem und Lebendigem ganz der Art Spenglers entspricht, und versucht, die gleiche Unterscheidung durch die Einführung der Kategorien von Kausalität und Motivation differenzierter auszudrücken: Kausalität müsse – entgegen der Praxis Spenglers – als ein Grundprinzip des Ratioïden auf die Erfassung von Regelmäßigkeiten eingeschränkt bleiben; Motivation hingegen sei das Grundprinzip des Nicht-Ratioïden und diene dem Verständnis multipler und komplexer Beziehungen.

Im Folgenden kontrastiert Musil die Herausforderungen des Nicht-Ratioïden mit Spenglers Alternative. Er nimmt dabei die vorige Gegenüberstellung von Totem und Lebendigem nochmals auf und kommt zu der Schlussfolgerung, dass sich im Bereich des Nicht-Ratioïden jede solche zweipolige Konstruktion als starr, ein System solcher Gegensatzpaare als schematisch aufgebaut entpuppe: „Bei gewissenhafter Befolgung ergibt sich Spenglers Philosophie von selbst und sogar noch einiges mehr [...].“ (GW 8, S. 1053.)

Zum Abschluss des Methodenproblems nimmt er noch die Intuition als einen besonderen nicht-ratioïden Vorgang unter die Lupe, um für ihren Mechanismus eine analytische Erklärung zu geben. In diesem Essay bedeutet dies natürlich wiederum, dass er ihren rationalen Anteil hervorhebt und Spenglers Ansicht, sie besitze eine irrationale, nicht erklärbare Grundlage, zu widerlegen sucht.

Dem inhaltlichen Kern der Kulturphilosophie Spenglers widmet Musil nur drei kurze Kapitel. Sein Ausgangspunkt ist dabei die Überzeugung, dass die die Kultur tragenden Ideen ständig der Veränderung unterworfen seien, woran man übrigens ihren nicht-ratioïden Ursprung sogleich erkennen könne. Er hält dies für einen natürlichen, unbeeinflussbaren Prozess, und daher ist für ihn – im Unterschied zur Spenglerschen Konstruktion – auch nicht mehr ihre Voraussehbarkeit die Frage, sondern der Umgang mit solchen Erscheinungen. Was er hierbei Spengler – und der Zeit überhaupt – wiederum länger vorwirft, ist die Verwechslung möglicher, jedoch miteinander unvereinbarer Verhaltensweisen. Er behauptet, man verwechsle unbedacht die Erforschung objektiver Gestezmäßigkeiten mit der Bevorzugung emotionaler Reaktionen, ohne den Unterschied zu erkennen.

Was man Intellektualismus im üblen Sinn nennt, die modische intellektuelle Hast unsrer Zeit, das Abwelken der Gedanken vor der Reife, hat darin einen Grund, daß wir mit unsren Gedanken Tiefe suchen und mit unsren Gefühlen Wahrheit und ohne die Verkehrtheit zu merken, jede Weile darüber enttäuscht sind, daß es uns schließlich nicht gelingt. (GW 8, S. 1056.)

Den Denkfehler sieht er nicht darin, dass man sich für eine emotionale oder eine rationale Methode entscheidet, sondern darin, dass man diese nicht auf den ihnen entsprechenden Gebieten einsetzt. Schuld daran sei die Trägheit des analytischen Geistes: „Aber nicht, weil der Intellekt seicht ist [...] sondern weil wir nicht gearbeitet haben“. (GW 8, S. 1057.) Nach einer so intensiven Auseinandersetzung mit der Denkweise, welche Spenglers Werk zugrunde liegt, verwundert es nicht, dass dessen eigentliches Thema, nämlich die „Streitfrage“ von Kultur und Zivilisation, bei Musil auf wenig Interesse stößt. Er erspart es sich, auf das fatalistische Programm Spenglers näher einzugehen; stattdessen begnügt er sich damit, Kultur und Zivilisation kurz und wertneutral aus einer historischen Optik gegeneinander abzugrenzen. Demnach sei Kultur mit Attributen wie „einheitlich“, „unmittelbar“ und „instinktiv“ zu charakterisieren, wohingegen Zivilisation als „diffus“ und „indirekt“ zu bezeichnen sei. (GW 8, S. 1057.)

Über die fatalistische Einstellung und die möglichen ethisch-politischen Folgen derselben in diesem dargestellten Geschichtskonzept, derentwegen etwa Adorno die stärksten Bedenken gegen den *Untergang* äußern sollte, verliert Musil kein Wort. Während jener Spenglers Werk gerade wegen seines historischen Fatalismus als Rechtfertigung von Macht und Gewalt sowie als Enthebung von geschichtlicher Verantwortung einstuft,²⁹⁷ tauchen in der Kritik des Möglichkeitsdichters Musil merkwürdigerweise solche Einwände nicht auf. Die von Spengler vorgebrachten biologisch angehauchten und deterministisch verstandenen Gründe für die negativen Zivilisationserscheinungen bei Spengler übergeht er mit dem Hinweis auf das „Volumen des sozialen Körpers“, in dem er die Quelle allen Übels sieht. (GW 8, S. 1057.) Dies impliziert freilich die Aufforderung, das soziale Problem zu lösen – statt passiv den vermeintlich unausweichlichen ‚Untergang‘ hinzunehmen.

Dass dieser Essay im Wesentlichen die *Skizze der Erkenntnis des Dichters* fortsetzt, zeigen die abschließenden Bemerkungen Musils. In seiner Zusammenfassung lässt er das durchgängig scharf kritisierte Werk beiseite, um nochmals auf die Konkurrenz zwischen Ratioïdem und Nicht-Ratioïdem zurückzukommen, weil sich für ihn die Zivilisationserscheinungen seiner Zeit in erster Linie in diesem Gegensatz manifestieren. Ohne die Lösung anzugeben, beharrt er dabei auf der Notwendigkeit einer „andre[n] Verwertung der Wissenschaft wie der Dichtung“. (GW 8, S. 1059.)

297 „Spengler hat die Naturwüchsigkeit der Kultur mit einem Nachdruck ausgesprochen, der ein für allemal das Vertrauen in ihre versöhnende Kraft erschüttern sollte. Schlagender als fast jeder andere hat er demonstriert, wie die Naturwüchsigkeit der Kultur stets wieder zum Untergang treibt, und wie Kultur selber als Form und Ordnung verschworen ist der blinden Herrschaft, die in permanenter Krise sich und ihren Opfern gleichermaßen das Schicksal bereitet.“ Siehe Adorno 1997, S. 69.

4. Essayistische Schreibweise als nicht-ratioïdes Verfahren

Musils Bemühungen um den Aufgabenbereich des Geistes kreisen immer wieder um dieselbe Konstellation. Eine Zeit lang war das Problem der Gegensatz zwischen Wissenschaft und Kunst, Verstand und Gefühl, Rationalität und Seelenhaftigkeit, Erfahrung und Erlebnis. Schon früh hat Musil erkannt, dass ihre Trennung unfruchtbar ist, ihre Verbindung, mithin eine Art ‚Ineinandergreifen‘, aber höchst problematisch. Einerseits verlangt er von den exakten Wissenschaften, auch den Aufgaben der Seele gerecht zu werden, und hält es für die dichterische Praxis von entscheidender Bedeutung zu erkennen, dass „das Gefühl an und für sich [...] an Qualitäten arm“ ist. (GW 8, S. 1000.) Andererseits warnt er vor dem „Überfließen einer lyrischen Ungenauigkeit in die Gevierte der Vernunft“ wie bei Spengler. (GW 8, S. 1058.)

Wenn er die Aufgabenbereiche des Geistes in das Ratioïde und das Nicht-Ratioïde teilt und damit seine Begriffsbasis mit einem neuen Gegensatzpaar bereichert, so geschieht dies nicht nach dem Schema der ursprünglichen Dichotomien, auch wenn er einräumt, dass dem Ratioïden die Naturwissenschaft und dem Nicht-Ratioïden die Kunst am besten gerecht wird. Bei seinen Versuchen, dem Nicht-Ratioïden eine eigene Methode zuzuweisen, spielt die Ratio immer wieder eine bedeutende Rolle: Wie gezeigt wurde, experimentiert er in *Geist und Erfahrung* dafür mit dem Begriff des ‚Überrationalismus‘ und definiert auch den zum Modewort gewordenen Begriff ‚Intuition‘ neu, wobei er von dem üblichen rein irrationalistischen Verständnis abrückt. Ebenfalls zum Instrumentarium des Nicht-Ratioïden wird von Musil das psychische Grundprinzip der Motivation gezählt, welche diesmal in Abgrenzung zu ihrem ratioïden Pendant, der Kausalität, bestimmt wird.

Nicht erwähnt wurde bisher, dass Musil in *Geist und Erfahrung* doch die essayistische Schreibweise als eklatantes Beispiel für das Nicht-Ratioïde gilt. Das ergibt sich implizit aus der dort gegebenen Charakterisierung dieser Gattung, die sogleich wieder die Bestimmungen der Blei-Essays in Erinnerung ruft, und ebenso auch explizit, wenn Musil einige Essayarten anspricht:

Anstelle des starren Begriffs tritt die pulsierende Vorstellung, anstelle von Gleichsetzung treten Analogien, an die der Wahrheit Wahrscheinlichkeit, der wesentliche Aufbau ist nicht mehr systematisch, sondern schöpferisch. Das Gebiet umfaßt alle Grade der Abstufung vom fast Wissenschaftlichen, wie es dem Essay Taine's oder Macaulay's, schließlich aber auch fast jeder Geschichtsschreibung eignet, bis zu Ahnung und Willkür oder jenen nur noch Anregungsreize spendenden Abhandlungen, wie sie heute manchenmal Dichter schreiben. Dementsprechend konvergiert der Gehalt bis zum fast Eindeutigen, bald divergiert er bis zur vollen Disparatheit und schafft nur Denkd dispositionen und diffuse Bewegtheit. (GW 8, S. 1050.)

Dass er daneben prinzipiell auch „fast jede Geschichtsschreibung“ für „geeignet“ hält, die monographische Darstellung Spenglers jedoch als inadäquates Produkt der Historiographie ablehnt, tut der Tatsache keinen Abbruch, dass gerade jene Schreibweise, welche dem Essay eigen ist, zu seiner Wunschvorstellung von einer „andre[n] Verwertung der Wissenschaft wie der Dichtung“ als beispielhaft vorgestellt wird. (GW 8, S. 1059.)

VI. Exkurs: Metaessays

1. Einführung

Im Folgenden wird die klassische Studie: *Der Essay als Form* von Theodor W. Adorno untersucht, die ja als ein oft zitierter, vielversprechender theoretischer Versuch in der Essayforschung angesehen wird.²⁹⁸ Weshalb dieser Text in der Reihenfolge der behandelten essayistischen Werke gerade nach den Musilschen Aufsätzen kommt, kann damit begründet werden, dass in ihm – wie bei Musil – die Grenzen der rationalen Erkenntnis befragt werden, wobei eine Wechselrede mit dem Essaykonzept von Lukács stattfindet. In diesem Sinne kann man Adornos Studie als eine Zusammenfassung der Essay-Problematik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auffassen.

Daß der Essay in Deutschland als Mischprodukt verrufen ist; daß es an überzeugender Tradition der Form gebricht; daß man ihrem nachdrücklichen Anspruch nur intermittierend genüge, wurde oft genug festgestellt und gerügt

– mit diesen Worten hat Adorno noch sogar um 1954 an den Essay-Diskurs der Jahrhundertwende angeknüpft. (NL, S. 9.) In dem nächsten Satz zitiert er den im Essaydiskurs auch als maßgebend geltenden Jugendessay *Brief an Leo Popper* von Lukács, welcher 1911 als Einführung in den Essayband *Die Seele und die Formen* erschien. Adorno greift also auf Lukács zurück, insofern er dessen Hauptgedanken zum Ausgangspunkt der eigenen Diagnose wählt:

Die Form des Essays hat bis jetzt noch immer nicht den Weg des Selbständigwerdens zurückgelegt, den ihre Schwester, die Dichtung, schon längst durchlaufen hat: den der Entwicklung aus einer primitiven, undifferenzierten Einheit mit Wissenschaft, Moral und Kunst. (SF, S. 29; NL, S. 9.)

Beide epochalen Kunstwissenschaftler und Philosophen signalisieren mit ihren Beiträgen den terminologischen Missstand, in dem sich der Essay seit eh und je befindet. Nicht besser steht es um ihre klassischen Texte zur Theorie des Essays; beide werden gewöhnlich, ohne Untersuchung ihres Charakters als Essay, allein auf ihren selbstreflexiven Aussagewert hin befragt.²⁹⁹

Um diesem Forschungsdesiderat zu begegnen, wird im Folgenden Adornos grundlegender Text als Metaessay behandelt und dabei sollen seine spezifischen formalen Eigenschaften nicht unberücksichtigt bleiben. Eines kann man gleich am Anfang vorausschicken: Die Ähnlichkeiten zwischen den Texten von Lukács bzw. Adorno wiegen

²⁹⁸ Adorno, Theodor W.: *Der Essay als Form*. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Hg. von Rolf Tiedmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1981, S. 9–33. Im Weiteren wird die Abkürzung NL im laufenden Text in Klammern verwendet.

²⁹⁹ Vgl. Žima, Peter V: *Der Essay als Theorie und Utopie: Von Lukács zu Adorno*. In: Žima 2012, S. 139–170.

schwerer als die Unterschiede. Beide Verfasser äußern sich widersprüchlich, sodass ihre Beiträge zum Thema unter anderem als Metaessays par excellence aufzufassen sind. Auch die Problematik ist bei ihnen gemeinsam. Beide suchen nach einer adäquaten Bestimmung des Essays und fokussieren dabei auf die Frage nach seiner Form. Gleichfalls kann man als eine methodologische Ähnlichkeit bewerten, dass sie dabei vor allem eine Verortung des Essays zwischen Kunst und Wissenschaft anstreben.

2. Theodor W. Adorno: *Der Essay als Form*

Adornos Studie als eine Auseinandersetzung mit Lukács' theoretischem Versuch aufzufassen, erscheint als durchaus berechtigt, so häufig findet man in ihr eine explizite Bezugnahme auf den Essayband. In Adornos Sicht ist die geschichtsphilosophische Situation der 50-er Jahre eine grundsätzlich andere als in den letzten Friedensjahren vor dem Ersten Weltkrieg, zur Zeit des Erscheinens der Lukács-Essays. So ist es verständlich, wenn Adorno „die Trennung von Kunst und Wissenschaft [...] irreversibel“ nennt und auf der Grundlage dieser Überzeugung eine Debatte mit Lukács' Klassifizierungsversuch eröffnet. (NL, S. 13.)

Lukács gegenüber beharrt Adorno darauf, dass sich Kunst und Essay ausdifferenzieren müssen. Zwar könne er von dem Essay eine – mit den eigenen Worten – „ästhetische Selbständigkeit, die leicht als der Kunst bloß entlehnt angeklagt wird“, nicht verleugnen, hält er für ausschlaggebend, dass der Essay von der Kunst

[...] durch sein Medium, die Begriffe, sich unterscheidet und durch seinen Anspruch auf Wahrheit bar des ästhetischen Scheins. Das hat Lukács verkannt, als er in dem Brief an Leo Popper, der „Die Seele und die Formen“ einleitet, den Essay eine Kunstform nannte. (NL, S. 11)

Nach Adorno soll also der Essay ausschließlich als ein Produkt des begrifflichen Denkens erfasst werden. Während Lukács noch vor allem das Verhältnis von Kunst und Kritik thematisierte, hält es jetzt Adorno für seine Aufgabe, für die kontingente Abgrenzung von Wissenschaft und Essay eine Lösung zu erarbeiten. Indem er sich bemüht, die Unvereinbarkeit wissenschaftlicher und essayistischer Verfahren zu beweisen, rekurriert er jedoch nostalgisch auf den anfangs verabschiedeten Zusammenhang von Kunst und Wissenschaft: „Aber wie Kunst und Wissenschaft in Geschichte sich scheiden, so ist ihr Gegensatz auch nicht zu hypostasieren.“ (NL, S. 14.) Als eklatantes Beispiel nennt er dazu das Werk des französischen Schriftstellers Marcel Proust, dem er weder das „wissenschaftlich-positivistische Element“ noch die zwingende Kraft „einzelmenschlicher Erfahrung“ absprechen will. (NL, S. 15.) Bei dieser „Erinnerung an jenes überwundene Stadium“ der gelungenen Synthese von wissenschaftlicher Technik und individueller

Erkenntnis setzt seine Kritik gegen den „szientifischen Geist“ ein, welche dann seitenlang überwiegend ist. (NL, S. 16.)

Zuerst werden die der modernen positivistischen-neopositivistischen wissenschaftlichen Praxis eigenen Techniken wie Systembilden, methodische Folgerichtigkeit und Fetischisierung von Definitionen als essaywidrig angeprangert. Wenn dabei als Zeuge unanfechtbare Autoritäten der Philosophiegeschichte herangezogen werden, beginnt man zu ahnen, für Adorno wiegt jetzt die Vernichtung des modernen Szientismus in dieser Polemik stärker als die ursprüngliche Zielsetzung, die Bestimmung des Essays:

Wie er [der Essay, Zs. B] Urgegebenheiten verweigert, so verweigert er der Definition seiner Begriffe. Deren volle Kritik ist von der Philosophie unter den divergentesten Aspekten erreicht worden; bei Kant, bei Hegel, bei Nietzsche. Aber die Wissenschaft hat solche Kritik niemals sich zugeeignet. Während die mit Kant anhebende Bewegung, als eine gegen die scholastischen Residuen im modernen Denken, anstelle der Verbaldefinitionen das Begreifen der Begriffe aus dem Prozeß rückt, in dem sie gezeitigt werden, verharren die Einzelwissenschaften, um der ungestörten Sicherheit ihres Operierens willen, bei der vorkritischen Verpflichtung zu definieren; darin stimmen die Neopositivisten, denen die wissenschaftliche Methode Philosophie heißt, mit der Scholastik überein. (NL, S. 19f.)

Adornos Kritik richtet sich nicht allein gegen die Auswüchse des positivistischen Denkens. Zwar in gemildertem Ton, dafür aber systematischer, wendet er sich beim nächsten Schritt gegen die kodifizierten Vorschriften des abendländischen Rationalismus, indem er Punkt für Punkt, Regel nach Regel nachweist, wieso sein Essay als eine Gegenrede des Descartesschen *Discours de la méthode* erscheint.

Wie bekannt, bilden die vier Regeln des *Discours* die Grundlagen des rationalistischen Denkens, insofern sie methodische Stützen bieten, welche das Erlangen der Wahrheit garantieren. Adorno erwartet von dem Essay jedoch keine Gewissheit, Sicherheit und Vollständigkeit. Er sagt, die Elementaranalyse bei Descartes sei für die Darstellung der eigentlichen Gegenstände des Essays, die Kunstwerke, unanwendbar; auch seine methodische Vorgehensweise sei eine umgekehrte, indem der Essay, im Gegensatz zu Descartes' Prinzip, vom Komplexesten ausgeht; sowieso „schüttelt der Essay die Illusion einer einfachen, im Grunde selber identischen Welt ab, die zur Verteidigung des Seienden sich schickt“. (NL, S. 23f.)

Nachdem Adorno auf diese Weise den Essay radikal von der neuzeitlichen wissenschaftlichen Tradition abgetrennt hat, bemüht er sich um eine vage Bestimmung seiner Form. Nun kommt er dabei zu keinem positiven Ergebnis, noch weniger als der junge Lukács. Was sich als der Wesenszug des Essays aus seinen immer neue Aspekte einholenden Problemwürfen herausstellt, lässt sich immerhin am besten als Beharren auf Differenz zu einer postulierten Ganzheitlichkeit erfassen.³⁰⁰ Allein deshalb, weil sich der

300 Bei Christoph Ernst wird das Wesen des Essays gerade im Bezug auf Adorno in diesem Sinne folgendermaßen zusammengefasst: „Essayistisches ist etwas, das sich relativ zu einem beste-

Essay ständig auf „schon Geschaffenes“ bezieht, daher nur etwas Sekundäres abgeben kann, wobei Adorno an der „Nichtidentität von Darstellung und Sache“ festhält:

Seine Totalität, die Einheit einer in sich auskonstruierten Form, ist die des nicht Totalen, eine, die auch als Form nicht die These der Identität von Gedanken und Sache behauptet, die sie inhaltlich verwirft. Die Befreiung vom Identitätszwang schenkt dem Essay zuweilen, was dem offiziellen Denken entgleitet, das Moment des Unauslöschlichen, der untülbaren Farbe. (NL, S. 26)

Notwendigerweise entsteht Differenz bei dem Essay auch infolge der ihm eigenen Vorgehensweise, mit der er auf methodologische Vollständigkeit sowie inhaltliche Synthese verzichtet. Er vermeidet die systematische Untersuchung, denn logische Ordnung der Darstellung würde die Vorwegnahme der Harmonie, die „Stimmigkeit im Gegenstand“ bedeuten. Sowieso wolle sich der Essay nicht durch den Gegenstand festlegen, er plädiere für die freie Bewegung des kritischen Geistes, was sich in seiner Form vielfach als „Diskontinuität“ im Sinne von Uneinheitlichkeit und Brüchigkeit offenbare; sein Versuchscharakter impliziere auch das „Wissen um die eigene Fehlbarkeit und Vorläufigkeit“. (NL, S. 25.)

Die Dissoziation der Form entspringt nach Adorno dem tiefen Misstrauen gegenüber verfestigten Theoremen. Der Essay verabscheue die endgültigen Lösungen, indem er Theorien und „Standpunkte“ „von draußen absorbiert“ und zugleich „aufzehrt“. (NL, S. 26.) In diesem Punkt entdeckt Adorno die Verwandtschaft des essayistischen Gedankenganges mit der Hegelschen Dialektik, welche der Essay, im Gegensatz zu Hegel, bis zur letzten Konsequenz ausführt, während in ihm die „Wahrheit der Totalität“ und die Wahrheit der „Singularität“ unauflöslich gegeneinander ausgespielt werden, „bis zur Evidenz ihrer Unwahrheit“. (NL, S. 27.)

Wenn im Weiteren diese Unwahrheit als die eigentliche Wahrheit des Essays hingestellt wird, entpuppt sich dieser letzten Endes als die „leibgewordene Paradoxie“ – wie die Form schlechthin von Lukács angesehen wurde.³⁰¹ Auch seine Nähe zu der künstlerischen Verfahrensweise, von der sich ja Adorno bereits einmal am Anfang, sich von Lukács abgrenzend, losgesagt hat, wird wieder in die Debatte einbezogen, diesmal durch seine Verwandtschaft zur Rhetorik. Keine Neuigkeit ist es in diesem Aufsatz, wenn die Darstellungsweise des Essays in den Vordergrund gestellt wird, abschließend schreibt ihr jedoch Adorno eine Stufe von Autonomie zu, welche dem Essay wider Willen einen gewissen Kunstwerkcharakter zu verleihen vermag:

Das Überredende [das Rhetorische, Zs. B.] der Kommunikation wird an ihm, analog dem Funktionswechsel mancher Züge in der autonomen Musik, seinem ursprünglichem Zweck entfremdet und zur

henden Diskurs und seinen Verfahrensweisen formuliert. Es hinterfragt diese Verfahrensweisen im Status einer Beobachtung zweiter Ordnung.“ In: Ernst 2005, S. 161.

301 Vgl. S. 116, Anm. 205. (BW, S. 230.)

reinen Bestimmung der Darstellung an sich, dem Bezwingenden ihrer Konstruktion, die nicht die Sache abbilden sondern aus ihren begrifflichen membra disiecta wiederherstellen möchte. (NL, S. 31.)

3. Die Form des Essays

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Adorno dem Essay den Platz zwischen Kunst und Wissenschaft genauso wenig vorzeigen kann wie der junge Lukács. Auf der Suche nach der ihm gemäßen Form erwähnen jedoch beide wie beiläufig Denkweisen und Textsorten, die sich dem Wesen ihrer Vorstellung von dem Essay annähern. In seiner Argumentation gegen das rationalistische Theorem rekurriert Adorno immer wieder auf eine intellektuelle Attitüde, die er als die *differentia specifica* essayistischer Schreibweise verkündet, und dies ist die Offenheit geistiger Erfahrung. Affirmativ zitiert er mehrmals in diesem Zusammenhang Max Benses Beitrag aus dem Jahre 1947, der eine solche Darstellung des Essays liefert, welche die Unabschließbarkeit der essayistischen Form betont:

Essayistisch schreibt, wer experimentierend verfaßt, wer also seinen Gegenstand hin und her wälzt, befragt, betastet, prüft, durchreflektiert, wer von verschiedenen Seiten auf ihn losgeht und in seinem Geistesblick sammelt, was er sieht [...].³⁰²

Genauso affirmativ beschwört Adorno in demselben Zusammenhang noch früher „die romantische Konzeption des Fragments als eines nicht vollständigen, sondern durch Selbstreflexion ins Unendliche weiterschreitenden Gebildes“ herauf. (NL, S. 24.) Der Vorteil des romantischen Fragments bestehe noch darin, dass seiner Form „deren eigene Relativierung immanent [sei]: er muß sich so fügen, als ob er immer und stets abbrechen könnte“. (NL, S. 25.) Die Methode betreffend, beruft sich Adorno, wie gezeigt wurde, auch noch auf die Hegelsche Dialektik als ein unabschließbares Hin- und Herbewegen zwischen den Einzelwahrheiten des Details und der Wahrheit der Totalität, welche sich gegenseitig aufheben.

Indem Lukács den Essay beim Wort nimmt und seinen Versuchscharakter betont, charakterisiert er ihn ebenfalls als etwas notwendigerweise Fragmentarisches, dessen Existenz darauf beruht, dass er ein Vorläufer auf dem Wege zu der großen Ästhetik sei. Als vorbildhaft spricht er inmitten des Briefs von Sokrates' Methode und dem ironischen (d. h. willkürlichen) Abschluss seines Lebens als adäquater Lösung für die Form.³⁰³

302 Zitiert bei Adorno (NL, S. 25.): Bense, Max: Über den Essay und seine Prosa, In: Merkur 1 (1947), S. 418.

303 Vgl. „Denn das tragische Leben wird nur durch den Schluß gekrönt, der Schluß erst gibt allem Bedeutung, Sinn und Form, und gerade der ist hier immer willkürlich und ironisch: in jedem Dialog und – im ganz Leben des Sokrates.“ (SF, S. 31.)

Trotz des von Adorno behaupteten Meinungsunterschieds bestehen zwischen den beiden theoretischen Ansätzen merkwürdige Äquivalenzen durch die gemeinsame Bevorzugung einer fragmentarischen Textsorte, die keinen beruhigenden Abschluss zulässt. Auch die kulturgeschichtliche Epoche der Frühromantik, in welcher die diesem Modell zugrunde liegende Denkweise vorherrschend war, kann als gemeinsame geistige Plattform angesehen werden.

Als Triebkraft der Reflexion erscheint bei den Frühromantikern die Ironie, die nach Walter Benjamin für Friedrich Schlegel nicht allein theoretische Bedeutung hat. Benjamins Definition der romantischen Ironie korreliert ebenfalls mit Adornos Beschreibung der essayistischen Ambition, vorgefassten theoretischen Ansprüchen fortdauernd Widerstand zu leisten.

Als solche hatte diese Einstellung nicht einen Sachverhalt im Auge, sondern lag als Äußerung einer stets lebendigen Opposition gegen herrschende Ideen und häufig als Maske der Hilflosigkeit ihnen gegenüber in Bereitschaft.³⁰⁴

Noch maßgebender als die theoretischen Übereinstimmungen im Bezug auf die Ironie als essayistische Form schlechthin ist aber die konsequente Durchführung der ironischen Struktur in dem Text sowohl von Lukács als auch von Adorno. Wenn man den Hauptstrang des Gedankenganges beider Metaessays segmentiert, stellt sich heraus, dass in den einzelnen Etappen Gegensätze formuliert werden, die unter Betonung der jeweiligen Hauptproblematik mit dem Essay in Zusammenhang gebracht werden können. Alles andere dient zur Veranschaulichung, die Essayisten holen Beispiele aus der Kunst-, Literatur- und vor allem Philosophiegeschichte. Unbedingt hervorgehoben werden müssen noch die Wiederholungen, die Rekurrierungen sowohl zu den einzelnen Problembereichen als auch zu den einzelnen Exempeln mit neuen oder verstärkten Akzentsetzungen. Man hat also eine musterhafte ironische Argumentstruktur vor sich, es fehlt „bloß“ das Nachweisen des unabschließbaren Schlusses.

Lukács braucht für seinen Essay einen ideellen Gegenpol, um die ihm entsprechende Form zu bestimmen. Diese Lösung ist – wie im Kapitel IV. festgestellt wurde – die Postulierung des „große[n] Wertbestimmer[s] der Ästhetik“, der ‚die absolute Idee der Kunst‘ von den Frühromantikern in Erinnerung bringt. (SF, S. 36.) Als unerreichbares Fernziel ermöglicht er die Durchführung der frühromantischen ironischen Struktur, indem dadurch der Essay ein ebenbürtiges Pendant erhält und das strukturelle Prinzip der Gegenüberstellung bis zum Ende aufrechterhalten bleiben kann.

Adorno erwähnt nur kurz das „Extrem“ seines Essays, die „Philosophie des absoluten Wissens“, welche hier eine ähnliche Funktion hat wie vorhin ‚die Idee der Kunst‘,

304 Benjamin 1991, S. 81f.

„indem er [der Essay, Zs.B.] sie reflektierend ins eigene Verfahren hineinnimmt, anstatt sie als Unmittelbarkeit zu maskieren“. (NL, S. 27.) Adorno bleibt doch dem ironischen Prinzip auch damit treu, dass er an der Paradoxität seiner Formulierungen konsequent festhält und zum Schluss ein Nietzsche-Fragment zitierend die Möglichkeit des einzigen glücklichen Augenblicks als kurzlebige Vollendung im Bezug auf den eigenen Essay zurücknimmt:

„Gesetzt, wir sagen Ja zu einem einzigen Augenblick, so haben wir damit nicht nur zu uns selbst, sondern zu allem Dasein Ja gesagt. Denn es steht Nichts für sich, weder in uns selbst noch in den Dingen: und wenn nur ein einziges Mal unsere Seele wie eine Saite vor Glück gezittert und getönt hat, so waren alle Ewigkeiten nötig, um dies ein Geschehen zu bedingen – und alle Ewigkeit war in diesem einzigen Augenblick unseres Jasagens gutgeheißen, erlöst, gerechtfertigt und bejaht.“ Nur daß der Essay solche Rechtfertigung und Bejahung mißtraut. Für das Glück, das Nietzsche heilig war, weiß er keinen Namen als den negativen.³⁰⁵

Insofern im abschließenden Satz eine positive Idee sogar von Nietzsche widerlegt wird, repräsentiert der Metaessay Adornos innerhalb der vorliegenden Essaymonographie die ironische Zuspitzung schlechthin.

305 Zitiert nach Adorno (NL, S. 33.): Friedrich Nietzsches Werke. Leipzig: C. G. Naumann 1906, Bd. 10, S. 206 (Der Wille zur Macht II, § 1032).

VII. Ingeborg Bachmann: Poetologie im Essay

1. Einführung

Die hier zu behandelnden Texte von Ingeborg Bachmann kann man trotz des mehr als 30 Jahre umfassenden zeitlichen Abstands zu den Musil-Texten nicht nur als neue Etappe, sondern auch als Fortsetzung in der entworfenen Entwicklungsgeschichte des modernen Essays betrachten. Einerseits repräsentieren Bachmanns Texte durch die konsequente Thematisierung der Sprachproblematik den Übergang von der Moderne zur Postmoderne, andererseits rekurren sie auf die in den vorigen Kapiteln besprochenen Werke, was ihrer Zugehörigkeit zur Moderne Nachdruck verleiht.

Besprochen werden im Folgenden die zwei Radio-Essays über Musil bzw. Wittgenstein und die *Frankfurter Vorlesungen* von Bachmann. Diese Texte liefern einen wesentlichen Beitrag zu dem poetologischen Selbstverständnis der Autorin, indem sie ständig um dieselben Problembereiche herumkreisen. Diese sind zum Einen – in Nachfolge von Musil und Wittgenstein – das Verhältnis von Rationalität und Irrationalität, Logik und Mystik bei der Erkenntnis überhaupt; zum Anderen der Erkenntniswert der Literatur bzw. die Möglichkeiten der Sprache bei der Erkenntnisvermittlung, welche als eminentes Erkenntnis-, Existenz- und Darstellungsproblem der Postmoderne erkennbar sind.

Mittlerweile gelten für diese Texte ähnliche Ambivalenzen und definitorische Schwierigkeiten, die bei den nichtfiktionalen Texten seit der Moderne durchgängig bemerkbar sind. Dies wurde in der Sekundärliteratur gewöhnlich außer Acht gelassen, üblicherweise betrachtete man die Essays als theoretische Grundlegung des literarischen Werkes. Ein typisches Beispiel dafür ist die Bachmann-Monographie von Kurt Bartsch, welche die Essays generell unter der „Potenschaft Wittgensteins“ behandelt.³⁰⁶

Diese Vorgehensweise lässt sich freilich durch Bachmanns intensives philosophisches Interesse begründen, was bereits zu Lebzeiten durch ihr Philosophiestudium und ihre philosophisch fundierten Arbeiten – die Dissertation über *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers* und die verschiedenen Schriften über Wittgenstein – untermauert wurde. Die vorliegende Untersuchung will auch das theoretische Werk Bachmanns berücksichtigen, gleichzeitig aber auch an der nicht ignorierbaren Bedeutung früher Leseerlebnisse festhalten und der biographischen Tatsache, dass die Autorin bereits mit 15 Jahren *Den Mann ohne Eigenschaften* gelesen hat, gerecht werden.

Die *Frankfurter Vorlesungen* haben einen anderen Stellenwert in der heutigen Forschung: dass sie – trotz der Umstände ihrer Entstehung – nicht unter die Rahmen eines

306 Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Metzler 1988, S. 23.

wissenschaftlichen Diskurses eingeengt werden können, wird immer mehr anerkannt.³⁰⁷ Neuerdings hebt man nicht nur den literarisch-poetischen Charakter der *Vorlesungen* hervor, sondern auch die Mehrschichtigkeit der poetologischen Aussagen.³⁰⁸ Bei der nächstfolgenden Darstellung der *Vorlesungen* wird diese Interpretationsrichtung verfolgt, indem das Werk als poetologisches Programm des Dichters in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts schlechthin gelesen und gedeutet wird.

Bei dem Aufbau dieses Kapitels werden vor allem die medialen Bedingungen der Texte beachtet. Zunächst werden die beiden Radio-Essays gemeinsam besprochen, dann in einem zweiten Schritt kommen die *Frankfurter Vorlesungen* an die Reihe. Bei dieser Anordnung der Texte wurde berücksichtigt, dass die Radio-Essays den neueren medialen Möglichkeiten gerecht werden, während die *Vorlesungen* eher noch auf die traditionelle Gattung der Rede zurückgreifen.

2. Die Radio- Essays

2.1 Gattungsfragen

Im Weiteren wird je ein Stück der philosophischen bzw. literaturkritischen Essayistik von Ingeborg Bachmann nicht nur in seiner Eigenwertigkeit, sondern auch als geistiges Pendant des anderen besprochen. Wie am Anfang angedeutet wurde, sollen die Essays nicht nur auf ihre allgemeingültige, philosophie- versus literaturgeschichtliche Problematik, sondern auch auf die spezifische, das Bachmann-Œuvre betreffende Fragestellung hin untersucht werden. Darüber hinaus erscheinen sie als Radio-Essays geeignet, die postmoderne Auflösung der traditionellen Abgrenzung theoretischer und literarischer Texte zu veranschaulichen.

Der Musil- und der Wittgenstein-Essay sind in einer unmittelbaren zeitlichen Nähe um 1953 entstanden. Um für ihre ungewöhnliche Textsorte – den Radio-Essay – eine Erklärung zu finden, soll die Schaffenssituation dieser Jahre kurz angesprochen werden. Von 1951 bis 1953 arbeitet Bachmann als Redakteurin und Lektorin an dem österreichischen Sender Rot-Weiß-Rot. Der Rundfunk ist für sie, wie für viele Schriftsteller in den 50er und 60er Jahren, zum Teil wohl Existenzgrundlage. Gleichzeitig erscheint er auch als Medium der Literaturvermittlung; Ingeborg Bachmann verfasst in dieser Zeit nicht

307 Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaft unter der Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien: Paul Zsolnay Verlag 1999, S. 197.

308 Wilke, Tobias: Auftrittswesen der Stimme. Polyphonie und/als Poetologie bei Ingeborg Bachmann. In: Hahn, Barbara (Hg.): Im Nachvollzug des Geschriebenseins: Theorie der Literatur nach 1945. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 147–160.

nur Berichte und Essays für den Rundfunk, sondern sie entdeckt auch das Hörspiel als Kunstform. Sie schreibt einerseits ihre eigenen Hörspiele und daneben bearbeitet sie auch Hörspiele anderer Autoren, z. B. Musils Drama *Die Schwärmer*. Um diese Zeit ist sie Mitarbeiterin des Radio Bremen und des Bayrischen Rundfunks, wo ihr Musil-Essay 1954 zu hören war. Der Wittgenstein-Essay folgte ihm ein halbes Jahr später.

Warum bei diesen Texten die Erwähnung der medialen Bedingungen als unerlässlich erscheint, liegt daran, dass sie, wie keine anderen, von Bachmann in Form eines Hörspiels konzipiert wurden. Entgegen der Erwartung stellen sie kein monologisches Sprechen, etwa einen quasi wissenschaftlichen Vortrag dar, sondern man kann in ihnen mehrere Sprecher mit regelrechter Rollenverteilung wahrnehmen. Beide Essays wurden für vier Stimmen geschrieben, die je eine bestimmte Funktion haben. Die Behauptung, man könnte den einzelnen Stimmen eine eigene Persönlichkeit zuschreiben, wäre eine Übertreibung; man kann jedoch die Positionen, in welcher sie sich befinden, klar abgrenzen. In beiden Texten gibt es eine Autorenstimme, die nur für selbstbiographische Äußerungen und Werkzitate zuständig ist, außerdem sorgen noch zwei Sprecher für die Bekanntmachung und Erklärung der Werke der Autoren. Der eine von diesen eröffnet einen sachlich-nüchternen Diskurs, der andere geht lieber erläuternd-interpretatorisch vor. Die vierte Stimme wurde an die Eigenart der betreffenden geistigen Bereiche angepasst. Im Musil-Essay ist es Ulrich, der vollkommen unerwartet das Wort ergreift und sich in einem bekenntnisthaften anmutenden Monolog ganz hinreißen lässt, somit den ursprünglich diskursiv einsetzenden Text auf eine literarische Ebene hebt:

ULRICH „Du hast mich gefragt, was ich glaube... Ich glaube, daß alle Vorschriften unserer Moral Zugeständnisse an eine Gesellschaft von Wilden sind.
Ich glaube, daß keine richtig sind.
Ein anderer Sinn schimmert dahinter. Ein Feuer, das sie umschmelzen sollte.
Ich glaube, daß nichts zu Ende ist.
Ich glaube, daß nichts im Gleichgewicht steht, sondern daß alles sich aneinander erst heben möchte.
Das glaube ich; das ist mir geboren worden oder ich mit ihm...
Ich bin, wie es scheint, ohne mein Zutun mit einer anderen Moral geboren worden [...].“³⁰⁹

Wie aus dem Zitat hervorgeht, ist dieser Ulrich nicht der nüchterne Beobachter, der überlegene Kritiker der stupiden Welt Kakaniens. Die rhetorische Prägung seiner Sätze deutet auf die zweite Phase des Romans, die des Tausendjährigen Reichs hin, somit erscheint die gehobene Ausdrucksweise im Vergleich zum Bisherigen als ein Zeichen für das Eindringen des Mystischen in den Musil-Diskurs.

309 Bachmann, Ingeborg: Der Mann ohne Eigenschaften. In: Dies.: Werke. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper Verlag 1993, Bd. 4, S. 80–102, hier S. 97. Im Weiteren werden die Abkürzung W, die Bandnummer und die Seitenzahl im laufenden Text in Klammern verwendet.

Im Wittgenstein-Essay gehört die vierte Stimme dem Kritiker. Wie die Stimme von Ulrich, wirkt auch seine, mit dem dominierenden Diskurs des Essays verglichen, dissonant. Die Kritikerstimme hat die Funktion, die befremdende Exaktheit des philosophiegeschichtlichen Aufsatzes zu durchbrechen und einen echten, lebendigen philosophischen Diskurs nach klassischem Muster hervorzurufen. Indem der Kritiker ständig Fragen stellt, äußert er Zweifel, welche die erwähnten philosophischen Denksysteme ihrer Unantastbarkeit berauben und scheinbar naiv, in Wirklichkeit folgerichtig, die Philosophie zu einer persönlichen Sache machen. Ein Beispiel für diese vorgetäuschte Naivität des Kritikers:

KRITIKER Wenn die Philosophie uns keine Erkenntnis vermitteln kann, wenn dies nur die Naturwissenschaften können, was leistet dann die Philosophie überhaupt noch?³¹⁰

Zusammenfassend kann man feststellen, dass infolge der durchgespielten Wechselrede, welche man als eine Adaption der Hörspielstruktur auffassen könnte, für beide Texte die Dialogizität des Wortes im Bachtinschen Sinne charakteristisch ist. Das Ergebnis ist eine Offenheit, die nicht nur ein typisches Essay-Merkmal darstellt, sondern auch den allgemeinen künstlerischen Absichten von Bachmann gewiss adäquat war.

Wie man, dem Gedankengang folgend, der Tendenz der Offenheit auf die Spuren kommen kann, wird im Weiteren untersucht.

2.2 Der Mann ohne Eigenschaften

Der Musil-Essay beginnt mit einer sachkundigen Einführung in das Werk des Schriftstellers, indem der 1. Sprecher die biographischen Fakten von Musil und die Entstehungsdaten des Romans darstellt. Angedeutet wird durch diese Art und Weise der Darstellung die Parallelität des Schriftstellers und seines Protagonisten. Sie vereinigen beide Qualitäten, welche an und für sich als unversöhnlich gelten: „diszipliniertes Denken“ und „Sensibilität in den Dingen des Gefühls“. (W 4, S. 87.)

Die Relevanz dieser eigenartigen Konstellation kann man, wenn man über Ingeborg Bachmanns Werk und Persönlichkeit spricht, eigentlich gar nicht überbetonen. Für all die geistigen Leistungen, die ihre Aufmerksamkeit in den Radio-Essays auf sich zu lenken vermochten, mit Musil anfangen, über Wittgenstein und Simone Weil bis Marcel Proust, ist in Bachmanns Darstellung dieselbe Dichotomie charakteristisch. Von der z. B. als Mystikerin und „potentielle[n] Heiligerin“ dargestellten Simone Weil schreibt sie:

310 Bachmann, Ingeborg: Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins. In: W 4, S. 103–127, hier: S. 105.

Sie war eine Fanatikerin der Genauigkeit, in ihrem Denken und ihrem Leben, einer Genauigkeit, die ebenso aufs kleinste wie aufs größte gerichtet war, die ihr Denken und Leben in extreme Situationen manövrieren mußte.³¹¹

Auch für die Schreibmethode des französischen Autors Marcel Proust hält sie in seinem Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* dieselbe Paradoxität für maßgebend:

Die genaue Bestandsaufnahme dieses Positivist, der sich keinen Blick über das Gegebene erlaubt, in dessen Welt kein Licht von oben kommt und dessen Ekstasen nur der Wahrheitssuche galten, hat mehr vom Mysterium des Menschen und der Dinge zutage gebracht als Unternehmungen mit höheren Aspirationen.³¹²

Von der Wittgensteinschen Suche wird noch die Rede sein. Zu dem Musil-Essay zurückkehrend, kann man in dem Text den Übergang von der denkerischen Diszipliniertheit bis zum Überhandnehmen des „anderen Zustands“ strukturell ebenfalls klar verfolgen. So befasst sich mehr als die Hälfte des Essays mit der satirischen und zeitkritischen Tendenz des Romans. Der Reihe nach werden entleerte Ideologien und deren Vertreter von Arnheim bis General Stumm von Bordwehr in ironisches Licht gestellt und in ihrer Verlogenheit entlarvt. Auf den letzten Seiten kehrt man jedoch dem verzerrten gesellschaftlichen Tableau Kakaniens den Rücken, um Ulrich bei seinem Abenteuer ins tausendjährige Reich zu begleiten. Ab jetzt gehen wir vom Stadium der Exaktheit in das der Mystik über. Der Versuch wird in dem Essay folgendermaßen interpretiert:

Sein Weg des Denkens fällt mit dem der Liebe zusammen, und was nun geschieht, ist nicht der Ablauf einer Liebesgeschichte, sondern der der ‚letzten Liebesgeschichte‘. Bruder und Schwester geraten auf einen Weg, der mit dem der ‚Gottesgriffenen‘ vieles gemeinsam hat. (W 4, S. 98.)

Dass Bachmann sehr viel an diesem Problem des „anderen Zustands“ – durch die Geschichte der Geschwisterliebe veranschaulicht – liegen mochte, beweist offensichtlich die Wiederaufnahme des Themas in einem späteren Text gerade unter dem Titel *Ins tausendjährige Reich*. Er erschien zwei Jahre später 1954 in der Zeitschrift *Akzente* und enthält im Bezug auf die wesentlichen Aussagen wortwörtliche Übernahmen aus dem Radio-Essay. Gemeinsam ist in beiden Texten, dass Mystik in erster Linie nicht mit Gottesglauben zu tun hat, sondern „als Möglichkeit einer vorübergehenden Abweichung von der gegebenen Ordnung des Erlebens“ erprobt wird. (W 4, S. 99f.) Vielleicht kann man damit erklären, dass die Vorlesung eines Musil-Gedichtes durch die Autorenstimme den Höhepunkt mystischen Erlebens in dem Radio-Essay bildet, welches in der viel

311 Bachmann, Ingeborg: Das Unglück und die Gottesliebe – Der Weg Simon Weils. In: W 4, S. 128–155, hier S. 130.

312 Bachmann, Ingeborg: Die Welt Marcel Prousts – Einblicke in ein Pandämonium. In: W 4, S. 156–180, hier S. 175.

kürzeren *Akzente*-Fassung noch nicht vorkommt. Es ist eine Variation der Geschwisterliebe durch die Umdichtung des ägyptischen Mythos von Isis und Osiris, in der eine Art *unio mystica* dadurch entstehen kann, dass die Liebenden die Körperteile voneinander verzehren.

Musil: Auf den Blättern der Sterne lag der Knabe
Mond in silberner Ruh,
Und des Sonnenrades Nabe
Drehte sich und sah ihm zu.
Von der Wüste blies der rote Wind,
Und die Küsten leer von Segeln sind.

Und die Schwester löste von dem Schläfer
Leise das Geschlecht und aß es auf.
Und sie gab ihr weiches Herz, das rote,
Ihm dafür und legte es ihm auf.
Und die Wunde wuchs im Traum zurecht.
Und sie aß das liebliche Geschlecht.

Sieh, da donnerte die Sonne,
Als der Schläfer aus dem Schlafe schrak,
Sterne schwankten, so wie Boote
Bäumen, die an Ketten sind,
Wenn der große Sturm beginnt.

Sie, da stürmten seine Brüder
Hinter holdem Räuber drein,
Und er warf den Bogen über,
Und der blaue Raum brach ein,
Wald brach unter ihrem Tritt,
Und die Sterne liefen ängstlich mit.
Doch die Zarte mit den Vogelschultern
Holte keiner ein, so weit er lief.

Nur der Knabe, den sie in den Nächten rief,
Findet sie, wenn Mond und Sonne wechseln,
Aller hundert Brüder dieser eine,
Und er ißt ihr Herz, und sie das seine. (W 4, S. 98f.)

Die Einbeziehung dieses nicht allzu bekannten Stückes aus dem Musil-Ceuvre kann man gewiss der Hörspielautorin Ingeborg Bachmann zuschreiben. Nicht nur der Kultiviertheit des abendländischen Liebesdiskurses, sondern auch der vergeistigten Gefühlsatmosphäre zwischen den Liebenden Ulrich und Agathe bleibt die Brutalität des Liebesaktes im obigen Gedicht völlig fremd. Insgesamt kann der Text aber eine höchst intensive Wirkung erreichen, was ja in erster Linie Bachmanns Absicht gewesen sein muss. Der Einblick in Musils mythische Tiefen erschließende Denkweise konnte nämlich Ulrichs

gewaltigen Sprung ins Überrationale und Mystische, ohne einen längeren Exkurs über dessen rational kaum erfassbare Gründe, sicherlich nachvollziehbar machen.

Die Auswahl dieses Gedichtes für den Essay ist aber auch eine Geste der Dichterin Ingeborg Bachmann, indem sie genauso wenig wie der Gedichtschreiber das Anstürmen gegen die Grenzen scheute, gleichzeitig aber genauso wie dieser nicht von den Konsequenzen solchen Verhaltens absehen wollte.³¹³ So kommt der Essay mit Musil zu der Einsicht, dass Liebe als Verneinung des Bestehenden und Ekstase für die Dauer nicht aufrechterhalten werden könne. Der andere Zustand wird jedoch bei Bachmann auch nach dem Versagen der Geschwister nicht widerrufen; seine Idee soll in ihrer Interpretation bewahrt werden, bloß nicht als die einer voraussehbaren Erfüllung, sondern als „eine mögliche Utopie“.

Somit kommen wir schließlich zu dem erst später gefundenen Titel des Essays, der zum ersten Mal in der früher erwähnten Ausgabe 2005 angegeben wird. Er hieß ursprünglich: *Utopie contra Ideologie*. Dies bedeutet, dass zu den falschen Ansichten der Vorkriegsgesellschaft, die im ersten Teil des Essays vorgestellt wurden, allein die Offenheit des Denkens ein Gegengewicht abgeben kann.

Zum Wesen der Utopie gehört, dass sie sich nicht in die Praxis umsetzen lässt. Sowohl bei Musil als auch bei Bachmann erscheinen Ausnahmezustände als nicht realisierbar und trotzdem unverzichtbar. Gesetzt werden sie nicht als erreichbares Ziel, sondern als Richtung. Wie die Dichterin es in der Rede *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, als ihre eigene Überzeugung von der Unaufhebbarkeit menschlicher Begrenztheit zum Ausdruck gebracht hat:

Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten. Daß wir es erzeugen, dieses Spannungsverhältnis, an dem wir wachsen, darauf, meine ich, kommt es an; daß wir uns orientieren an einem Ziel, das freilich, wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt.³¹⁴

313 Peter Beicken holt in seiner Monographie mehrere Beispiele aus Bachmanns literarischem Werk für die Geschwisterliebe und behauptet, in diesen drückten sich Bachmanns „Liebesutopie“, „ihre Vorstellung von der Aufhebung sexuellen Gegensatzes“ aus, denn „[...] Bruder-Schwester-Beziehung und Vereinigungswunsch sind bei Bachmann vor allem als androgyne Sehnsucht wirksam“. In: Ders.: Ingeborg Bachmann. München: C. H. Beck 1992, S. 132f.

314 Bachmann, Ingeborg: *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*. In: W 4, S. 275–277, hier S. 276.

2.3 Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins

Was den Musil-Essay mit dem Wittgenstein-Essay zweifellos verbindet, ist die grundlegende weltanschauliche Position der Autorin, auf deren Basis beide entstanden sind, die Metaphysikfeindlichkeit Bachmanns. Hinzu kommt als neues wesentliches Moment, dass sich das Dilemma von rationaler Erkenntnis und unumgänglichen irrationalen Erfahrungen in diesem Text als ein Dilemma der Sprachverwendung meldet.

Wie bei dem Radio-Essay über Musil, so haben wir auch diesmal einen Zeitschriftendruck als erste Vorlage, die in den *Frankfurter Hefte[n]* erschienen ist.³¹⁵ Für ihre chronologische Reihenfolge ist bestimmend, dass der frühere Text, unter dem Titel *Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte*, nur noch die Ankündigung macht, „daß [in England, Zs. B.] eben ein zweites, bisher unbekanntes Werk, *Philosophische Untersuchungen* erschienen ist“,³¹⁶ während der Radio-Essay schon dessen Gedankengang erläutert. Im Vergleich zu diesem ist der Wittgenstein-Aufsatz mehr fachphilosophisch ausgerichtet. Es kommt vor allem daher, dass durch ihn mehrere Seiten von der Dissertation Bachmanns fast wortwörtlich übernommen werden, nicht nur deren Argumentation, sondern auch manche Zitate von Rudolf Carnaps formallogischer Kritik an den Heideggerschen Sätzen.³¹⁷ Im Gegensatz zu der Dissertation vollzieht sich das in dem Aufsatz mit dem Ziel, das Verhältnis zwischen dem Wittgenstein des *Tractatus* und in einem zweiten Schritt dem Wiener Kreis in seiner Widersprüchlichkeit darzustellen.³¹⁸ Auch wenn die Verfasserin an manchen Stellen ihre Zweifel formuliert und der Text in mehreren Punkten die wichtigsten Gedanken des Radio-Essays vorwegnimmt, dominiert hier noch die logisch-argumentative Klärung der Positionen der Wiener Neopositivisten, wodurch der Aufsatz am meisten einer philosophischen Abhandlung ähnelt.

Wie schon sein Titel darauf hindeutet, ist der Radio-Essay völlig den Spannungen im Lebenswerk Wittgensteins gewidmet, nach der Formulierung von Marion Schmaus vollzieht sich hier „Bachmanns Austritt aus der Philosophie“.³¹⁹ Bei der Erläuterung der

315 Frankfurter Hefte (1953), Juli, H. 7.

316 Bachmann, Ingeborg: Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte, W 4. S. 22.

317 Ebd., S. 17ff; bzw. dies.: Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers. Hg. von Robert Pichl. München: Piper Verlag 1985, S. 19–22.

318 Vgl. das Nachwort der Dissertation von Friedrich Wallner, in dem er sehr anerkennend über den Aufsatz spricht. Er nennt es für „[...] ein Zeichen großartigen Einfühlens in die Philosophie Ludwig Wittgensteins und des Wiener Kreises [...], um 1950 bereits den Wiener Kreis von Wittgensteins Anliegen abgegrenzt und dies so klar gesehen zu haben, wie dies Ingeborg Bachmann gelingt“. Ebd., S. 184f.

319 Schmaus, Marion: Philosophische Essays und Dissertation. In: Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): Bachmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2002, S. 184–188, hier S. 186.

Wittgensteinschen Gedanken bedient sich Bachmann zunächst der strengen analytischen Methode des Philosophen selbst. Zuerst bietet sie einen Gesamtblick über das frühe Hauptwerk, den *Tractatus logico-philosophicus* aus dem Jahre 1921 an, den sie als ein „dunkles“, „esoterisches“, gleichzeitig auch als „ein sehr notwendiges und wichtiges Buch“ charakterisiert. (W 4, S. 103.) Dann kommt sie zu der eigentlichen Problematik von Wittgenstein, welche in ihrer Darstellung als die einzige relevante Fragestellung der Philosophie überhaupt vorgeführt wird: Wie kann man gültige Sätze über die Wirklichkeit bilden? Die Essayistin expliziert die grundlegende Schwierigkeit dieses scheinbar banalen Problems mit der Systematik eines Neopositivisten, indem sie mit Wittgenstein davon ausgeht, dass die Erkenntnisse der Naturwissenschaft, welche die Erfahrungen über die Wirklichkeit beinhalten, nicht mitteilbar seien. Zu einer kohärenten Abbildung der Wirklichkeit müsste man ja die Einzelergebnisse der naturwissenschaftlichen Forschungen verallgemeinern, das zur Verfügung stehende Mittel, die Logik, besitze aber einen rein tautologischen Charakter; das heißt, ihre Verallgemeinerungen entstehen nach den immanenten Gesetzmäßigkeiten der Sprache, nicht aber nach denen der darzustellenden Wirklichkeit.

1. SPRECHER Erinnern wir uns aber wieder der These Wittgensteins, daß die logische Form selbst, mit deren Hilfe wir die Sachverhalte der Welt beschreiben können, nicht zu den Sachverhalten der Welt gehört, daß mit ihrer Hilfe etwas zwar sinnvoll gesagt werden kann, sie aber die Grenze des Sagbaren ist und mit der Grenze der Welt zusammenfällt –
2. SPRECHER – nicht aber mit der Grenze der Wirklichkeit überhaupt. (W 4, S.109f.)

Bachmann stellt die weitreichenden Konsequenzen dieser Einsicht dar, wobei sie auch noch auf manche im 20. Jahrhundert entdeckten Paradoxien in der Mathematik hinweist. Damit macht sie darauf aufmerksam, dass beide grundlegenden Darstellungssysteme, also Mathematik und Logik, sprachlich begründet seien, und weil man die Sprache nicht ausschalten kann, ist es eine vergebliche Bemühung, den eigenen Gesetzen der Wirklichkeit nahe zu kommen.

Damit wiederholt sie die These der Wiener Neopositivisten, dass die Philosophie aufhören muss, sich als Welterklärungsversuch zu apostrophieren. Für die Philosophie bleibe allein das Terrain der Sprache, auf dem sie noch gültige Äußerungen machen könne. Ihre zukünftige Aufgabe bestehe darin, „zuerst die Fragen, die in der Philosophie seit ihrem Beginn aufgetreten sind, sinnvoll zu formulieren oder, wenn dies nicht möglich war, die Fragen auszuschalten“. (W 4, S. 111.) Paradoxerweise führt das freilich zu einer ganz „unphilosophischen Haltung“, insofern die Philosophie, so Bachmann, bei den Neopositivisten nicht mehr als Weltanschauung, sondern nur als Methode fungiert und letzten Endes sich selbst aufhebt. (W 4, S. 113.)

Wittgenstein bleibt jedoch für Bachmann weiterhin einer der größten Philosophen des 20. Jahrhunderts, indem er für sie die aus den eigenen Gedanken herauswachsende Wiener Schule hinter sich lässt. Die Essayistin begnügt sich mit der wortwörtlichen Be-

deutung der berühmten Wittgensteinschen Antwort – „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen“ gar nicht. Sie versucht, alle möglichen Dimensionen des Wortes 'Schweigen' zu erschließen, um das Unsagbare zu behalten: „2. Sprecher: Schweigen über etwas heißt ja nicht nur einfach schweigen. Das negative Schweigen wäre Agnostizismus – das positive Schweigen ist Mystik.“ (W 4, S. 120.)

Dafür wäre nach der Autorin gerade Wittgensteins Leben seit den 20er Jahren – zuerst seine Zurückgezogenheit, dann seine Lehrtätigkeit unter sehr einfachen Verhältnissen, ohne Anspruch auf Ruhm oder Anerkennung – das Beispiel. Sein Schweigen wird vielmehr als „Protest“ gegen die Extreme des zeitgenössischen Denkens, gegen „den spezifischen Irrationalismus der Zeit, gegen das metaphysisch verseuchte westliche Denken, vor allem das deutsche“ aufgefasst, andererseits gegen den naturwissenschaftlichen Optimismus und die Abschirmung der sogenannten letzten, wesentlichen, transzendentalen Fragen. (W 4, S. 116.)

Was diesen Text besonders spannend macht, ist die Unmöglichkeit, ihre tragenden Gegensätze aufzulösen; den Essay halten die sich entgegenstehenden Pfeiler des Wittgensteinschen Denkens, in der Interpretation Bachmanns, paradoxerweise immer fester zusammen. Der Philosoph erscheint von Anfang an als strenger Rationalist, der sich für die strikte Trennung der Welt der Logik und der empirischen Tatsachen einsetzt; gleichzeitig spricht er mehrmals auch von der Existenz des „Höheren“. Ein entscheidender Satz von seinem *Tractatus* – „Wie die Welt ist, ist für das Höhere vollkommen gleichgültig“ – wird durch ihn dreimal zitiert und der darauffolgende „Gott offenbart sich nicht in der Welt“, wird für den „bittersten“ Satz des Werkes gehalten. (W 4, S. 126.) Als Gleichgesinnter von ihm erscheint wie selbstverständlich Descartes, im Zusammenhang mit der Mystik kommt aber der Essay länger auch über seine Kongenialität mit Pascal zu sprechen.

Genauso konsequent wird das Gegensatzpaar Schweigen versus Sprechen-Müssen durchgespielt; der Gedankengang windet sich im Essay spiralförmig um diese entgegengesetzten Schlüsselbegriffe. Der Ausgangspunkt ist dabei die Aufforderung zum Schweigen, wie es im Ausklang von Wittgensteins klassischem Frühwerk heißt. In der Geistesgeschichte des 20. Jahrhunderts wird der *Tractatus* gewöhnlich anhand dieser These als ein Basiswerk der modernen Sprachphilosophie anerkannt. Von Bachmann wird jedoch dem Spätwerk, den *Logischen Untersuchungen* eine ähnliche Wichtigkeit zugeschrieben. Nicht um seiner Ergebnisse wegen, sondern weil es wiederum das Ringen um „das Klarwerden von Sätzen“ auf sich nimmt.

Die *Philosophischen Untersuchungen* setzen den Grundgedanken des *Tractatus* fort, indem die behandelten philosophischen Probleme auch hier auf ihre Verankerung in der Sprache zurückgeführt werden. Die Bedeutung dieser Geste liegt diesmal darin, so Bachmann, dass durch sie ein Schritt „über das Schweigen hinaus zum Bekenntnis“ getan wird. (W 4, S. 121.) Inzwischen entbehren Wittgensteins Beispiele zum Unterscheiden

von richtiger und falscher Verwendung der Sprache des erkennbaren systematischen Zusammenhangs, die minutiös durchgeführten Operationen können im Sinne einer Synthese zu keinem positiven Ergebnis hinleiten. Auf eine solche Lösung würde Wittgenstein aber nach Bachmann von vornherein verzichten, denn bei ihm sollte das Sprechen über die Philosophie eine Verabschiedung der philosophischen Probleme als letzte Konsequenz haben.

So kommt man wiederum zum Schweigen, allerdings ist es diesmal noch trostloser, weil es sich mit dem Ideal des endgültigen Verstummens trägt. Deshalb macht die Kritikerstimme des Essays darauf aufmerksam, dass dieser Ausklang des Spätwerks doch ein Vakuum – „den von allen Inhalten entleerten metaphysischen Bereich“ – zurücklässt. Dennoch bleibt für uns nicht allein die stumme Leere übrig, insofern der 1. Sprecher den Zuhörern versichert, dieses Vakuum sei „wieder offen für echte Glaubensinhalte“. (W 4, S. 125.) Die Terminologie des Musil-Essays entlehnend, verbirgt dieser Schluss eine Utopie des Glaubens in sich.

Im Wittgenstein-Essay kann Bachmann den bereits den Musil-Essay bestimmenden Gegensatz von Rationalität und Mystik in ein neues Licht stellen. Durch die sprachphilosophische Hinterfragung erkenntnistheoretischer Probleme sollen in ihrer Darstellung weltanschauliche Fragestellungen an Relevanz verlieren, während sich die Sprache als einzig Konsistentes bewähren und so an Bedeutung gewinnen muss. In dieser Lesart kann der Essay mit Wittgenstein einen radikalen Protest gegen den Missbrauch der Sprache ausdrücken, andererseits schimmern aber durch den Text auch die eigenen Zweifel der Dichterin Ingeborg Bachmann über die Zuverlässigkeit der Sprache hindurch.

3. *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*

3.1 Die Redesituation

Die *Frankfurter Vorlesungen* lassen sich als eine Art Fortsetzung des Musil- bzw. Wittgenstein-Essays auffassen, weil hier die Grundprobleme beider Texte auf eigenartige Weise zusammentreffen. Unbedingt zu bemerken ist noch, dass in der Bachmann-Forschung Adornos vorhin analysierte Studie *Essay als Form*, Bachmanns literaturkritische Arbeiten und die *Frankfurter Vorlesungen* immer wieder in Beziehung gesetzt werden.³²⁰ Außer dieser philologischen Tatsache spricht für das Heranziehen der *Frankfur-*

320 In all diesen Texten gehe es nämlich um den „bewußten Umgang mit dem Wissen um die Vorbegrifflichkeit der Sprache“. Banasch, Bettina: Literaturkritische Essays und Frankfurter Vorlesungen. In: Albrecht / Götsche 2002, S. 191–203, hier S. 191.

ter *Vorlesungen* auch ihre prominente Stellung in der Bachmann-Literatur, insofern sie als Texte angesehen werden, in welchen Bachmanns Poetologie am besten zum Ausdruck kommt.

Die Vorlesungen wurden im Wintersemester 1959/60, also einige Jahre nach den Radio-Essays, gehalten. Sie ermöglichten es Bachmann, ihre Ansichten zu „Fragen zeitgenössischer Dichtung“ – so lautete der ursprünglich angekündigte Titel an der Frankfurter Universität – vorzutragen. Von den fünf Vorlesungen beschäftigen sich die erste und die letzte mit ihrer Grundproblematik – den sogenannten „Wozu- und Warum-Fragen“ – und die mittleren mit konkreten Teilfragen des dichterischen Schaffens.³²¹

In der Sekundärliteratur wird gewöhnlich zunächst auf die negative Aufnahme hingewiesen, und das Interesse gilt dabei in hohem Maße den „Irritationen“, die die Vorlesungen auszulösen imstande waren.³²² Obwohl Bachmann als erste die vom S. Fischer Verlag gegründete Gastdozentur für Poetik übernahm, wurde ihr Auftreten von vielen gleich als eine Art Dekonstruktion des universitären Diskurses angesehen.³²³ Dies mag damit zusammenhängen, dass ihre Zuhörerschaft von der Vortragenden eine gewöhnliche akademische Vermittlung poetischen Wissens erwartete und stattdessen mit Fragezeichen, Skepsis, und höchstens Hoffnung in Form einer Utopie konfrontiert wurde. Eine solche Haltung widerspricht von Grund aus den bereits in der Antike kodifizierten Regeln der Rede, deren Gattung sich die Autorin verpflichtet fühlen musste, als sie die Gastdozentur annahm.

Die Verunsicherung der Wissensautorität durch Bachmann führt Tobias Wilke auf den „polyphonen“ Charakter der Vorlesungen zurück und er konzentriert sich in seiner Darstellung auf Begleitstimmen, die von der Vortragenden als Hauptstimme zitiert werden oder die explizit nicht einmal zu Worte kommen, aber auf welche durch Nennung von Autor oder Titel verwiesen wird. Aus dieser „Pluralität von Stimmen und Redeweisen“ resultiert nach Wilkes Auffassung eine Dialogizität im Bachtinschen Sinne, was zugleich einen Verstoß gegen die Vorschriften der Gattung bedeute:³²⁴

In ihrer forcierten Vielstimmigkeit weichen Bachmanns Vorlesungen von den Regeln theoretischer Rede ab – diese kennt oft nur eine, mindestens aber eine zentrale Stimme – und bringen die Sprachen von Text und Meta-Text in ein ständiges Wechselspiel.³²⁵

321 Bachmann, Ingeborg: Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung. In: W 4, S. 182–273, hier S. 190.

322 Wilke 2007, S. 147.

323 Zu den Pressestimmen siehe: Matthias, Michael (Hg.): Über Ingeborg Bachmann. Rezensionen – Porträts – Würdigungen (1952–1992). Paderborn 1994, S. 453–461.

324 Wilke 2007, S. 148.

325 Ebd., S. 158.

Die Untersuchung des essayistischen Charakters der Vorlesungen erfolgt im Folgenden in Anknüpfung an diese Polyphonie des Textes. Bestätigt findet sich dabei dessen Mehrfachkodierung. Die Gründe dafür werden jedoch in erster Linie in der ambivalenten Haltung der Vortragenden gegenüber dem zu erfüllenden Auftrag gesehen. Diese Ambivalenz ist darauf zurückzuführen, dass Bachmann der Möglichkeit, über ihr eigenes Handwerk zu reden, nicht ausweichen kann und will, sich jedoch zugleich scheut, durch die Anpassung an die institutionellen Bedingungen einer Dozentur Zwänge zu akzeptieren, welche ihrer Vorstellung von der Subtilität der Literatur widersprechen.

3.2 Die Grundpfeiler von Bachmanns Poetologie:

Erste Vorlesung: *Fragen und Scheinfragen*; Fünfte Vorlesung:
Literatur als Utopie

Zweifellos ist für die Beweisführung Bachmanns höchst charakteristisch, dass sie das Gesagte ständig durch Zitate aus der Weltliteratur veranschaulicht. Dabei zitiert sie nicht nur zeitgenössische Autoren und Werke: Beginnend etwa mit der Goethe-Zeit, wandert sie dank ihrer Belesenheit souverän durch die verschiedensten Nationalliteraturen – von der russischen (genannt wird u. a. Gogol) über die französische (besprochen werden u. a. Flaubert und Proust) bis hin zur zeitgenössischen amerikanischen (erwähnt wird Faulkner) und englischen (behandelt werden u. a. Joyce und Beckett). Den größten Raum widmet sie freilich der deutschen Literatur und innerhalb dieser insbesondere zwei Epochen, der literarischen Moderne und ihrer eigenen Zeit. In der Art, wie sie dabei bestimmte Problembereiche miteinander verbindet, etwa die Frage des Ästhetizismus bei Hofmannsthal einerseits und Gottfried Benn andererseits, zeigt sich ihr Verständnis für Literaturgeschichte und Gegenwartsfragen gleichermaßen.³²⁶

Zur Eröffnung der Vorlesungsreihe bereitet jedoch Bachmann ihre Zuhörerschaft darauf vor, dass sie in deren weiterem Verlauf, was die Literatur anbelangt, nichts Wesentliches bieten werde – „denn alles, was über Werke gesagt wird, ist schwächer als die Werke“. (W 4, S. 182.) Ein solch verkehrter Redeanfang müsste eigentlich schon bekannt sein: Eines solchen hatte sich schon Hofmannsthal in seiner berühmten fiktiven Rede *Poesie und Leben* bedient, indem er darauf beharrte, „[...] daß man über die Künste gar nicht reden soll, fast gar nicht reden kann [...]“. (GW RA I, S. 13.) Es gibt aber noch weitere auffällige Gemeinsamkeiten: Beide Vortragende gehen davon

326 Durch Hofmannsthals Chandos-Brief veranschaulicht Bachmann die „Abwendung vom Ästhetizismus“, bei Benn erklärt sie dessen „radikalen Ästhetizismus“. Vgl. Bachmann, Ingeborg: Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung, W 4, S. 188–194.

aus, dass sie die Erwartungen ihres Publikums gut kennen, und keiner von ihnen erklärt sich bereit, diesen zu entsprechen. Im Gegenteil, beide sind davon überzeugt, dass das Vorwissen der Dasitzenden für die Verständigung eher hinderlich sei. Bei Hofmannsthal heißt es: „Unglaublich viele Schlagworte und Eigennamen haben Sie in ihrem Gedächtnis, und alle sagen Ihnen etwas.“ (GW RA I, S. 13.) Bachmann geht davon aus: „Wie dem auch sei, Sie werden reichlich aufgeklärt, und es werden Ihnen Geheimnisse verraten, die gar keine sind.“ (W 4, S. 182.) Und sie zählt dann lange die neuesten methodischen Ansätze auf: die Ismen der letzten fünfzig Jahre, die Modewörter der zeitgenössischen Literaturkritik – also all die gängigen Termini, auf die sie in ihren Vorlesungen verzichten möchte.

Zwischen der Rede von Hofmannsthal und Bachmann gibt es aber auch relevante Unterschiede. Hofmannsthal entwirft in *Poesie und Leben* – trotz seiner Zweifel, was den Sinn und Zweck des Vortrags anbelangt – eine Poetik des Ästhetizismus, und aus seinen Formulierungen spricht dabei eine tiefe Überzeugung. Am Ende der Rede wendet er sich allerdings auch gegen die Ästhetik der schönen Worte, indem er erneut erklärt, dass es sinnlos sei, über Kunst zu reden.

Bachmann entwirft in der ersten Vorlesung auf ihre sehr schüchterne, unsichere Art eine Gegenpoetik zum Ästhetizismus, an der sie aber, anders als Hofmannsthal, konsequent festhält. Ihr Schriftsteller ist „erkenntnisstüchtiger, deutungssüchtiger und sinnsüchtiger [...] als die anderen“, und wenn er sich dabei nicht bewährt, so stürzt er aufgrund seines Gefühls der Vergeblichkeit ins Schweigen. (W 4, S. 186f.) Es werden mehrere Beispiele angeführt, um die Selbsterstörung versagender Dichter von Kleist bis Tolstoi zu dokumentieren, aber das längste Zitat – das sich über anderthalb Seiten erstreckt – stammt gerade aus dem Chandos-Brief. Einführend erklärt sie, der Brief sei insgesamt „das erste Dokument“ für eine existentielle dichterische Krise durch das Zusammentreffen von „Selbstbezweiflung, Sprachverzweiflung und [der] Verzweiflung über die fremde Übermacht der Dinge, die nicht mehr zu fassen sind“; zugleich stelle es das Dokument für Hofmannsthals „Abwendung vom Ästhetizismus“ dar. (W 4, S. 188.)

Unverkennbar ist, dass Bachmann in ihrem Vortrag immer wieder auf die Rede Hofmannsthals Bezug nimmt, wobei jedoch die einzelnen Aussagen desselben unterschiedlich bewertet werden. Einerseits stimmt Bachmann mit Hofmannsthal völlig darin überein, dass es für einen Dichter unmöglich ist, über die Kunst zu sprechen; andererseits lehnt sie das poetologische Konzept seiner Rede ab, was sie jedoch wiederum unter Berufung auf Hofmannsthals spätere Äußerungen tut.

Für Bachmann verkörpert Hofmannsthal den Dichter, dem es gelungen ist, sich vom Ästhetizismus der eigenen Frühphase zu verabschieden. Diese, in den Vorlesungen nur selten zur Geltung kommende Entschlossenheit, mit der sie das künstlerische Phänomen des Ästhetizismus abzulehnen scheint, betrifft freilich nicht die Kunstauffassung

der Jahrhundertwende generell, sondern eher eine Einstellung der Kunst gegenüber der eigenen Gegenwart. Als treffendes Beispiel dafür betrachtet sie den Umgang der literarischen Öffentlichkeit mit Bertolt Brecht, dessen dramatische Dichtung stets die größte Anerkennung fand, während seine Weltanschauung stillschweigend übergangen wurde. Bachmann kommentiert diese Diskrepanz in der Kritik mit bitterer Ironie: „Hauptsache, daß die schönen Worte da sind, das Poetische, das ist gut, das gefällt uns, besonders die Pflaumenbäume und die kleine weiße Wolke.“ (W 4, S. 194.) Andererseits kann sie etwa Gottfried Benn sogar seinen „radikalen Ästhetizismus“ verzeihen, weil sie einsieht, dass dieser das unerlässliche Fundament seines Schaffens ist.

Worauf es Bachmann in den Vorlesungen ankommt, ist der Erkenntniswert der Literatur. Nicht die „schönen Worte“, sondern der Erkenntnistrieb, die Begegnung mit der „Realität“ ist in ihren Augen die allererste Bedingung großer dichterischer Leistung. (W 4, S. 193.) (In den weiteren Vorlesungen nennt sie das Mittel des Dichters ‚Realitätsvokabel‘.) Aus eigener Erfahrung weiß sie jedoch auch, dass sich der Konflikt mit der Wirklichkeit für den Dichter als Sprachproblem zeigt. In diesem Kontext bedeutet dies, dass Bachmann die Wichtigkeit der Worte in der Dichtung nicht bestreiten will und auch nicht bestreiten kann. Vielmehr spricht sie der Verwendung von Worten sogar moralische Bedeutung zu. Bei der Bestimmung der Legitimation eines Dichters nennt sie daher beide Eigenschaften – geistige Verantwortung und sprachliche Intensität – in einem Atemzug:

Und doch ist nur Richtung, die durchgehende Manifestation einer Problemkonstante, eine unverwechselbare Wortwelt, Gestaltenwelt und Konfliktwelt imstande, uns zu veranlassen, einen Dichter als unausweichlich zu sehen. (W 4, S. 193.)

Von dem Dichter der Gegenwart erwartet Bachmann sogar gesellschaftliches Engagement. Dies soll freilich nicht etwa durch politische Aktivität zum Ausdruck kommen, sondern – im Sinne der vorhin Gesagten – durch Erkenntnis- und Wertevermittlung, für deren Authentizität dann die adäquaten, durchlittenen Worte Sorge tragen.

Die Überzeugung von der geistigen Verantwortung der Literatur dient als Bindeglied der einzelnen Vorlesungen. Sie wird aber nicht doktrinär; davor bewahrt Bachmann ihre Vorstellung von der Literatur als Utopie. Dies kommt in vollem Maße in der letzten, fünften Vorlesung zum Ausdruck. Der sich so ergebende Rahmen enthält also zu Beginn eine implizite Aufforderung – die Literatur soll einen Erkenntniswert besitzen –, deren Einlösbarkeit aber am Ende auch der Vortragenden selbst zweifelhaft erscheint, insofern als die „schlechte Sprache“ im Wege stehe.

Wie aus der letzten Vorlesung hervorgeht, übernimmt Bachmann von ihrem Lieblingsautor Musil die Verbindung der Begriffe Literatur und Utopie. In dem Wort Utopie stecken ihrer Auffassung nach nicht nur jene Ungewissheit und Unsicherheit, welche

dem definitorischem Zwang, dem sich die Literatur ausgesetzt sieht, gegenübergestellt werden könnten, sondern auch all die hoffnungsvollen Perspektiven, die die Literatur trotz allem in sich bergen sollte. In diesem Zusammenhang gibt sich die Literatur

zu erkennen [...] als ein tausendfacher und mehrtausendjähriger Verstoß gegen die schlechte Sprache – denn das Leben hat nur eine schlechte Sprache – und die [die Literatur, Zs. B.] ihm darum eine Utopia der Sprache gegenüberstellt. (W 4, S. 268.)

Bachmann bekennt sich damit offenbar noch einmal zu Wittgenstein. Wie dieser hält sie es für die eigene Aufgabe, „sich anstrengen [zu] müssen mit der schlechten Sprache, die wir vorfinden“, jedoch – mit Musil – in der Hoffnung auf eine „erahnte Sprache, die wir nicht ganz in unseren Besitz bringen können“. (W 4, S. 270f.) Diese Sprache sei, wenn auch nur vereinzelt und fragmentarisch, durch die Literatur greifbar. Aber im Unterschied zu Wittgenstein ist ihr letztes Wort in den *Frankfurter Vorlesungen* die Ermutigung zum Schreiben.³²⁷

3.3 Zweite Vorlesung: *Über Gedichte*

Selbst dann, wenn sie über Lyrik spricht, bestimmt Bachmanns Vortragsweise ihre Überzeugung von der Unverbindlichkeit der eigenen Ansichten. Sie zählt mehrere Gründe auf, weshalb sie sich davor hütet, etwas Festes und Verpflichtendes vermitteln zu wollen. Zu Beginn erinnert sie erneut daran, dass sie sich nicht dazu berufen fühlt. Zudem fehle es ihr an einer weltliterarischen Perspektive, und schließlich ermangele es ihr gegenüber der Gegenwartslyrik auch an der nötigen Distanz. Außerdem versäumt sie es auch jetzt nicht, sich von den eingebürgerten Klassifizierungen wie „Naturlyriker“ oder „Bewußtseinslyriker“ zu distanzieren. (W 4, S. 201.) Auf diese Weise schafft sie einen Freiraum, in dem sie sich ohne Rücksicht auf den fachlichen Diskurs bewegen kann. „Streifzüge“ nennt sie diese ziellos erscheinenden Wanderungen unter Gedichten, Dichtern und Zeiten, die sich schließlich als längst nicht so harmlos erweisen, wie sie angefangen haben. (W 4, S. 202.)

Bachmann zitiert im Laufe der Vorlesung mehrere Texte – zunächst Gedichte von Günter Eich –, um zu veranschaulichen, wie sehr sich die zeitgenössische Lyrik in ihrer dichterischen Intention von der früheren Lyrik unterscheidet. Auf Eichs nüchterne Realitätsvokabeln folgt als extremer Gegensatz Stefan Georges Einführung in die Zeitschrift *Blätter für die Kunst*, welche bekanntermaßen eine regelrechte *Ars poetica* des deutschen *l'art pour l'art* enthält. Somit wird wiederum Bachmanns zentrale Frage Erkenntnislyrik versus Ästhetizismus in den Mittelpunkt gestellt.

327 Vgl. „Es gilt weiterzuschreiben.“ In: W 4, S. 271.

Zur Darstellung der ästhetizistischen Tradition bietet Bachmann im Weiteren einen regelrechten literaturgeschichtlichen Querschnitt mit zahlreichen Beispielen aus der Weltliteratur. Sie zitiert aus André Bretons zweitem surrealistischem Manifest, sodann aus zwei Manifesten des Futurismus und kommt schließlich zu Gottfried Benn und Ezra Pound. Sie protestiert damit nicht gegen den Schönheitsgedanken an sich; vielmehr will sie mit dieser Reihe demonstrieren, dass der doktrinaire Schönheitskult, historisch betrachtet, zur Anbetung der Gewalt und – wie etwa im zweiten Manifest des Surrealismus – zur Verherrlichung des Krieges führen musste.³²⁸ Als unheilvoll habe sich dann diese künstlerische Einstellung bei Gottfried Benn und Ezra Pound erwiesen: „Ich halte es für durchaus nicht zufällig – so Bachmann –, [...] daß es für jene beiden Dichter, und sie sind Dichter, daran ist kein Zweifel, nur ein Schritt war aus dem reinen Kunsthimmel zur Anbiederung mit der Barbarei.“ (W 4, S. 206.) Mahnend zitiert sie Karl Kraus' Diktum „Alle Vorzüge einer Sprache wurzeln in der Moral“ (W 4, S. 206.), wodurch der zweite thematische Schwerpunkt der Vorlesungsreihe, die Suche nach den entsprechenden „erkenntnisthaltigen“ Worten „in einer Zeit äußerster Sprachnot“, eingeführt wird. (W 4, S. 215.)

Als positive Beispiele für Lyrik, die sich mit kargen, zugleich jedoch sehr einprägsamen Worten begnügt, liest Bachmann zuerst einzelne Strophen aus Gedichten etablierter Dichterinnen wie Marie Luise Kaschnitz und Nelly Sachs vor, schließlich ein Gedicht von Hans Magnus Enzensberger mit dem Titel *verteidigung der wölfe gegen die lämmer*, um den letzten Stand der für sie akzeptablen neuen Poesie zu illustrieren. Enzensbergers provokative Wortkunst veranlasst sie dazu, an die Manierismusforschung anknüpfend, die formbewussten Epochen der Literaturgeschichte als periodisch wiederkehrende Tendenzen im Zeichen des Ästhetizismus, also als historische Gesetzmäßigkeiten, zu erklären, was ihnen doch eine gewisse Legitimität zu sichern vermag. In diesem Zusammenhang versäumt sie auch nicht, gerade mit Benn auf die ernst zu nehmende Lehre des Ästhetizismus hinzuweisen, nämlich „daß man mit guter Gesinnung noch lange kein gutes Gedicht macht“, wodurch sie schließlich auch Benn Gerechtigkeit widerfahren lässt. (W 4, S. 214.)

Wie Holger Gehle konstatiert, hat Bachmann damit ihre Ansichten über die neuere Lyrik umrissen. Wenn sie ihren Vortrag hier nicht abschließt, so erklärt dies Holger damit, dass die Dichterin mit der Vorlesungsreihe grundsätzlich einen Dialog mit Celan beabsichtigt, insofern als sie zum Abschluss nicht nur dessen Gedichte zitiert, sondern – ohne Markierung – auch dessen Worte aus der 1959 gehaltenen Bremer Rede über-

328 Bachmann zitiert hier von André Breton: „Der einfache surrealistische Akt besteht darin, mit einem Revolver auf die Straße zu gehen und, soviel man kann, auf die Menge draufloszuschießen.“ W 4, S. 204.

nimmt.³²⁹ Auf diese Weise charakterisiert sie Celans Verhältnis zur Sprache mit dessen eigenen Ausdrücken als „wirklichkeitswund und wirklichkeitssuchend“, was in diesem Fall einen vielsagenden Hinweis auf die Situation des Dichters ‚nach Auschwitz‘ darstellt und mit Celan nochmals ein Bekenntnis zur moralischen Verantwortung dichterischer Worte ablegt. (W 4, S. 216.)

3.4 Dritte Vorlesung: *Das schreibende Ich*

Die Tatsache, dass Bachmann Ende der 50er Jahre das Ich als Erzähler problematisierte und in den Mittelpunkt ihrer Poetikvorlesung stellte, zeugt zweifellos von ihrer hohen Sensibilität für die theoretischen Grundfragen der modernen Prosaliteratur. Bachmann wandte sich damit einem Themenkreis zu, der erst Jahrzehnte später das Arbeitsfeld der Narratologie bilden und systematisch von Theoretikern wie Helmut Stanzel, Gérard Genette und Paul Ricœur behandelt werden sollte. Sie formuliert in der dritten Vorlesung genau jene Grundfragen, die auch die der eben Genannten sein sollten: „Wer spricht hier eigentlich? Wer weiß dieses und jenes von den Figuren, wer leitet sie, wer macht sie kommen und gehen, und mit welchem Recht, und wer wählt das zu Erzählende aus?“ (W 4, S. 225.)

Dass sie sich bei der Beantwortung dieser Fragen auf keinerlei Autorität stützen konnte, sondern auf die eigenen Leseerfahrungen angewiesen war, wird von ihr selber hervorgehoben:

Ich weiß nicht, ob es eine Untersuchung des Ich und der vielen Ich in der Literatur gibt, bekannt ist mir keine und obwohl ich mich nicht imstande fühle, eine regelrechte oder gar erschöpfende Untersuchung anzustellen, meine ich, daß es viele Ich gibt und über Ich keine Einigung – als sollte es keine Einigung geben über den Menschen, sondern nur immer neue Entwürfe. (W 4, S. 219.)

Um der noch ausstehenden Einigung näher zu kommen, unternimmt Bachmann, wenn auch keine ‚erschöpfende‘, so doch eine ‚regelrechte‘ gattungspoetische Darstellung der verschiedenen Ich-Konzepte, wobei sie auch die literaturgeschichtliche Chronologie berücksichtigt.

Der Überblick über Gattungen und Werke konzentriert sich auf die stufenweise Lösung des erzählenden Ich vom Autor. Am Anfang stehe die Identität der beiden, wie

329 Vgl: „Der Vorlesungstext ist so konzipiert, daß das Resümee des Hauptteils aus dem Bild von Sachs entwickelt und mit ihm zusammengedacht wird, daß die Coda aber von Celans Texten erfüllt ist [...]“. Gehle, Holger: Poetologien nach Auschwitz. Bachmanns und Celans Sprechen über die Dichtung zwischen 1958 und 1961. In: Böschstein, Bernhard / Weigel, Sigrid (Hg.): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 116-130, hier S. 120.

sie sich in den Memoiren historischer Persönlichkeiten nachweisen lasse; ihre Glaubwürdigkeit könne die Geschichte selbst sichern. In dem Moment aber, wo man von der historischen Wirklichkeit zur Literatur übergehe, sei diese Identität nutzlos, erklärt Bachmann. Dies zeige sich schon an autobiographischen Romanen von Schriftstellern, in denen auf ein fiktives Ich verzichtet wird. Durch die bindende Kraft der Realität aber „kann das Ich nicht gesteuert werden, kann der Stoff nicht gesteuert werden“, so verliere das Werk für den Leser an Bedeutung. (W. 4, S. 222.) Verglichen damit habe sogar das Tagebuch eines Schriftstellers einen größeren Reiz; denn „trotz aller Subjektivität, trotz der intimen Äußerung und Mitteilung, verbirgt es die Person“. (W 4, S. 225.)

Aus all dem folgt, dass für Bachmann die Distanz zwischen Erzähler und Autor in den literarischen Werken der Moderne außer Frage steht, was übrigens die Narratologie als eine ihrer Grundthesen formulieren sollte. Um die Variationsbreite dieser Loslösung schärfer zu umreißen, präsentiert sie im Weiteren einige Typen der Ich-Erzählung näher. Die *Kreutzer-sonate* von Tolstoi zitiert sie als Musterbeispiel für eine doppelte Ich-Erzählung, die *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus* von Dostojewski als inszenierte Selbsttarnung durch ein Herausgeber-Ich.

Mit Italo Svevos psychopathologisch belastetem Protagonisten Zeno Cosini führt sie ihre Zuhörerschaft zu den klassischen Werken der Weltliteratur des 20. Jahrhunderts: zu Joyces *Ulysses* und Prousts Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Bei ihrem Gang durch die Literaturgeschichte macht sie auch darauf aufmerksam, wie sehr sich das Verhältnis von Autor und Protagonisten gewandelt hat. Sie stellt fest, dass, während im 19. Jahrhundert die erzählende Instanz in der Lage war, die handelnde Person mit ihrer Geschichte dem Leser verständlich zu machen, im 20. Jahrhundert diese versichernde Funktion des Ich-Erzählers in Vergessenheit gerät: „Weder der Leser noch der Autor Italo Svevo wären bereit, für dieses Ich des Zeno Cosini die Hand ins Feuer zu legen.“ (W 4, S. 230.) Das Ich sei nicht mehr um des Protagonisten willen da, sondern diene als Träger und Vermittler einer Erkenntnis, etwa bei Proust als Instanz der Erinnerung.

Am Ende der Ich-Dissoziierung steht für Bachmann die groteske Figur des Mahood aus dem Roman *Der Namenlose* von Samuel Beckett:³³⁰

Nicht nur Persönlichkeit oder gar Identität, Wesenskonstante, Geschichte, Umwelt und Vergangenheit sind ihm abhanden gekommen, sondern sein Verlangen nach Schweigen droht, es auszulöschen, zu vernichten. (W 4, S. 235.)

³³⁰ Tobias Wilke weist darauf hin, dass die deutsche Übersetzung von Becketts Roman *The Unnamable* in demselben Jahr erschien, in dem Bachmann ihre Vorlesungen hielt. Der Roman stellte also für Bachmann damals vermutlich ein frisches und mit neuen Einsichten verbundenes Leseerlebnis dar. Wilke 2007, S. 155.

Paradoxerweise scheint zuletzt gerade dieses verstümmelte, vor sich hinmurmeln-
de Wesen die Dichterin mit Hoffnung zu erfüllen. Indem er mit seinem vergeblichen Reden
nicht aufhören kann, gilt Mahood als Beweis für die Unausrottbarkeit „der menschli-
chen Stimme“ – dies sind die letzten Worte der Vorlesung überhaupt. (W 4, S. 237.)
Immerhin deutet dies darauf hin, dass Bachmann die Auflösung des Ich in der Literatur
für unaufhaltsam hält. Woran sie festhält, das ist – nach ihrem eigenen Bekunden – nicht
mehr das Ich, sondern das Wort, die Sprache und die Dichtung, die das Ich immer wie-
der neu hervorbringen kann. So kann dieser Vortrag trotz des Ich-Verlustes optimistisch
ausklingen: Er setzt, voll Glauben, seine Hoffnung auf die Unastilgbarkeit der Kunst.³³¹

In Bachmanns Erzählprosa wird dieser Erkenntnis, was das Ich anlangt, Rechnung
getragen. Am deutlichsten zeigt sich dies in ihrem Roman *Malina*, in dem das erzäh-
lende Ich am Ende verschwindet. Der Text endet jedoch nicht mit dessen Verstummen,
sondern mit einem Telefongespräch, wobei Malina – der überlebende Teil des Ich – das
letzte Wort behält.

3.5 Vierte Vorlesung: *Der Umgang mit Namen*

Die hier thematisierte Problematik ist die semiotische Konsequenz des in der dritten
Vorlesung historisch aufgezeigten Prozesses der Ich-Auflösung in der modernen Dich-
tung. Bachmann wiederholt dabei auch die Vorgehensweise der vorigen Vorlesung, in-
sofern sie zunächst auf die generelle Relevanz der Namen in der Literatur hinweist
und es sodann unternimmt, in chronologischer Ordnung darzustellen, wie sich in der
Moderne eine Zerstörung der Namen vollzogen hat.

Ihr Ausgangspunkt ist die jahrhundertealte, etwa bis zum Beginn der Moderne auf-
rechterhaltene Tradition, dem Namen Kraft und Beständigkeit zu verleihen:

Es gibt nichts Mysteriöses als das Leuchten von Namen und unser Hängen an solchen Namen, und
nicht einmal die Unkenntnis der Werke verhindert das triumphierende Vorhandensein von Lulu und
Undine, von Emma Bovary und Anna Karenina, von Don Quijote, Rastignac, dem Grünen Heinrich
und Hans Castorp. (W 4, S. 238.)

Dieser selbstverständliche, vertrauensvolle Umgang mit den Namen habe sich, wie
Bachmann erklärt, in der neueren Literatur radikal geändert. Zu beobachten seien zwei
gegensätzliche Tendenzen, einerseits eine Bedeutungssteigerung, andererseits eine Ab-
schrumpfung von Namen, und beiden liege die unwiderrufliche Verunsicherung in der
Namensgebung zugrunde.

331 Holger Gehle nennt diesen Vortrag sogar eine „Apotheose“ der Literatur. In: Böschstein /
Weigel (Hg.) 2007, S. 130.

Für den zweiten Fall werden von ihr Kafkas Protagonisten, Josef K. und K., als Beispiele herangezogen, des Weiteren einige Episoden des *Schloß*-Romans, in denen die Fehlbenennung oder die Verweigerung der Benennung die Ursache für weitere Missverständnisse darstelle und somit an der Beeinträchtigung der Figuren einen erheblichen Anteil habe. Bei Kafka, so Bachmann, korrelieren die Sonderbarkeiten der Namensverwendung mit dem Versagen der Figuren. Die Namen seien öfters, wie gesehen, ‚reduziert‘; niedriger gestellte Personen wie Knechte und Frauen haben nur einen Vornamen. Dies „lenkt nur den Blick ab von der nicht mehr bewältigbaren Namensfrage“. (W 4, S. 246.)

Thomas Mann wird von Bachmann „der letzte große Namensfinder“ genannt. Der ironische Zug der von ihm gewählten Namen sei jedoch wiederum ein Beweis für die Unhaltbarkeit der früheren naiven Namensgebung. (W 4, S. 247.)

Auch Joyce sei mit seinen zahlreichen Namensspielen in *Ulysses* in diese Reihe der Erfinder ironisierender Namen zu stellen. Bachmann führt zahlreiche Beispiele dafür an, wie der Name des Protagonisten Leopold Bloom im Roman missbraucht, und in seiner Lautgestalt zu einer vermeintlichen Bedeutung hin entstellt und karikiert werde.³³²

Eine Zuspitzung erfahre dieser Prozess laut Bachmann in Faulkners Werk *Schall und Rauch*, in dem die Namen unterschiedliche Schreibweisen aufweisen, sodass sie zur Identifizierung der jeweiligen Figur untauglich werden.

Schließlich kehrt die Vortragende wieder zu Proust zurück, um seinen Roman als synthetische Zusammenfassung der auseinanderstrebenden Tendenzen zu präsentieren: „Er hat über Namen gesagt, was sich nur irgend sagen läßt, und er hat nach zwei Seiten gewirkt: hat die Namen inthronisiert, sie in ein magisches Licht getaucht, dann zerstört und verwischt [...]“. (W 4, S. 254.)

Nicht nur der Aufbau, sondern auch die aufgezeigten Tendenzen der Namensgebung rekurriert auf den Gedankengang der vorausgegangenen Vorlesung. Wie es in jener schien, dass das Erzähler-Ich seine individuellen Eigenheiten eingebüßt hat, so sind auch in der hier besprochenen Vorlesung Faulkners Namensvarianten dazu da, den Leser zu verwirren und die Hinfälligkeit des Ich gegenüber der Wirklichkeit zutage treten zu lassen. Und wie in der vorigen Vorlesung Mahood als „Platzhalter der menschlichen Stimme“ apostrophiert wurde (W 4, S. 237.) – und in dieser Funktion für die Literatur doch eine Art Rettung bedeutete –, so ist in dieser Vorlesung auch der abschließende Hinweis auf Proust als eine Art Rettungsmanöver aufzufassen. Bachmann schließt nicht mit Faulkner, der eine totale Aussichtslosigkeit suggeriert, sondern mit Proust, der allerlei Möglichkeiten bereithält.

332 Vgl. die Anagramme auf dessen Namen. W 4. S. 248–251.

Dass das Problem der Namensgebung die Dichterin Ingeborg Bachmann wohl zeitlebens intensiv beschäftigte, davon zeugen zahlreiche ihrer Werke, sowohl lyrische als auch prosaische. Dies wurde auch in der Sekundärliteratur mehrmals eingehend erörtert.³³³ Gezeigt wurde dabei, dass bei Bachmann eine Bestrebung in beide Richtungen hin festzustellen ist: sowohl in die der Namensverweigerung (*Alles, Ein Wildermuth, Malina*) als auch in die des Namenspiels und der Namensmagie (*Drei Wege zum See*, das *Todesarten-Projekt*).

Als semiotisches Problem führt immerhin die Namensthematik zu dem der Sprache zurück. Somit bleibt Bachmann auch diesmal innerhalb des Spektrums der Poetologie, welches bereits von Wittgensteins Sprachskepsis und Musils Utopie abgesteckt wurde.

3.6 Essayismus im universitären Diskurs

Wie sich gezeigt hat, beharrt Bachmann in ihren Vorlesungen auf der Position des Schaffenden und aus dieser Position heraus gedenkt sie ihre 'wirklichen Fragen', wie die oben angesprochenen, in Abgrenzung von den 'Scheinfragen' des universitären Diskurses zu stellen. Immerhin verschieben sich dann unmerklich ihre Fragestellungen, gewollt oder ungewollt, doch in die Richtung der – allerdings erst später – als grundlegend angesehenen Themenkomplexe des Faches, wie z. B. der Narratologie (in der Vorlesung über *Das schreibende Ich*) oder der Literatursemiotik (in der Vorlesung mit dem Titel *Der Umgang mit Namen*).

In den beiden Vorlesungen, welche den Rahmen bilden, unterstreicht Bachmann sogar noch die Unversöhnlichkeit von Literatur und ihrer Erforschung, und sie hält daran fest, dass diese jene nie einholen kann. Scheint noch in der ersten Vorlesung nur die literaturwissenschaftliche Terminologie für die Erläuterung der zeitgenössischen Literatur inadäquat zu sein, trifft der Vorwurf der Unzulänglichkeit in der letzten Vorlesung bereits jede Autorität auf dem Gebiet der Literatur, von den Theoretikern über die Literaturhistoriker bis zu solch unbestreitbaren Einzelgrößen wie Goethe.

Andererseits ist ihre Bekämpfung der literaturwissenschaftlichen Tradition systematisch angelegt, nicht weniger als ein wissenschaftlich ausgerichteter Vortrag. In der letzten Vorlesung problematisiert sie zunächst die Definition des Begriffes 'Literatur'. Als Zeugnis der Vergeblichkeit literaturwissenschaftlicher Begriffsbildungen führt sie

333 Vgl. Pichl, Robert: Rhetorisches bei Ingeborg Bachmann. Zu den „redenden“ Namen im Simultan-Zyklus. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A Band 8/2. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1980, S. 298–303; Hapkemeyer, Andreas: Die Funktion der Personennamen in Ingeborg Bachmanns später Prosa. In: Literatur und Kritik 187/188 (1984), S. 353–363.

anschließend Flauberts diesbezügliche Parodie aus *Bouvard und Pécuchet* an. Danach stellt sie die romantische Idee einer Literaturgeschichte, die eine Nationalliteratur darzustellen sucht, als verfehltes Unternehmen vor: „Diese zuversichtlichen Gesamtdarstellungen von etwas, das kein Ganzes war, sondern ein schlecht abgestütztes optimistisches Wunschbild, entworfen von nationalem Pathos [...]“ (W 4, S. 264.)

Im Anschluss daran kritisiert sie auch Goethes Weltliteratur-Konzept, weil dieses – obschon es die nationale Enge aufhebt – doch die griechische Antike als unantastbares Vorbild festschreibt. (W 4, S. 264f.)

Schließlich gelangt sie zur zeitgenössischen Literaturwissenschaft. Dabei wird sogleich offenbar, dass ihr auch die neuesten methodischen Ansätze bekannt sind. Doch freilich ist sie allen gegenüber höchst skeptisch:

Die Philosophie, die Psychologie und alle möglichen Disziplinen stürzen sich zudem auf sie [die Literatur, Zs. B.), [...] aber die Literaturwissenschaft hat sich auch anderswo angelehnt, an die Soziologie, die Psychoanalyse und die Kunstgeschichte – so groß ist der Spielraum. (W 4, S. 265f.)

Immerhin greift sogar Bachmann auf einen „großen Wissenschaftler“ zurück, um mit ihm zu dem Schluss zu gelangen: „Die moderne Literaturwissenschaft – d. h. die der letzten fünfzig Jahre – ist ein Phantom.“³³⁴ (W 4, S. 266f.)

Bachmanns tiefes Misstrauen gegenüber Theorie und Wissenschaft betrifft allerdings nicht das theoretische bzw. wissenschaftliche Denken an sich – bei ihrer Begeisterung für Musil und Wittgenstein wäre dies auch höchst inkonsequent –, sondern gilt einem Finalismus, der ihrer Vorstellung von der Literatur als Utopie den Weg versperrt. Dieser kann ihrer Auffassung nach auch inoffiziell – also in nicht-institutionalisierter Form über Schablonen und Moden – „Terror“ auf die Literatur ausüben.³³⁵

Um die Offenheit der Utopie aufrechtzuerhalten, warnt sie an der betreffenden Stelle vor den finalistischen Konzepten der institutionalisierten Wissenschaft:

Denn alles Faktische der Literatur ist theoriebegleitet oder ist auch schon Theorie zugleich, und ihrem Haben steht ein Soll gegenüber, das sie orientiert oder orientieren möchte, oder als ein Orientierungsraum ihr entsprungen ist und sie so weit überschreitet, daß er sie beschädigt oder nicht mehr erreicht. (W 4, S. 265.)

Wenn die Gastdozentin die Literaturwissenschaft als Institution provoziert, so möchte sie ihre Zuhörerschaft dazu bewegen, den tradierten Denkweisen und Methoden so-

334 Zitiert wird: Ernst Robert Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. 2. Aufl. Bern: Francke Verlag 1954, S. 22.

335 Vgl.: „Denn während auf der einen Seite eine offizielle, allem gerecht werdende Denkmalpflege der Literatur und jeder Kunst getrieben wird, herrscht inoffiziell ein Terror, der ganze Teile der Literatur und jeder Kunst für eine Zeit in Acht und Bann tut. Es hat diese Art Terror immer gegeben, und es hilft kaum, sich darüber klarzuwerden [...]“ W 4, S. 258.

wie den fertigen Schablonen des Faches mit Skepsis zu begegnen. Und das ist ja das Allererste, das an einer Universität bei der Einführung in eine neue Lehrveranstaltung üblicherweise geschehen sollte.

VIII. Christoph Ransmayr: Essay als narrative Poetologie

1. Einführung

Christoph Ransmayr kann in der vorliegenden Essayforschung den Übergang zur Postmoderne signalisieren, allerdings mit der Einschränkung, dass seine Einstufung als postmoderner Autor in der Literaturwissenschaft nicht unumstritten sei. Auf dieses Dilemma einzugehen würde zu weit führen und vom Anliegen der Untersuchung ablenken, da es die im Folgenden zu behandelnden Texte nicht trifft; indem Ransmayrs Texte als Essays interpretiert werden, steht ihre Mehrschichtigkeit im Mittelpunkt, d. h. sie gelten als Beispiele für postmoderne Pluralität schlechthin.

Warum Ransmayr die Essayistik der Gegenwart repräsentiert, kann man vor allem damit erklären, dass bei ihm literarische Kurzprosa und Poetologie in den letzten zwei Jahrzehnten zu einer eigenen, vorherrschenden Textsorte vereint wurden. Ransmayr etablierte sich in der Gegenwartsliteratur mit Romanen, seit Mitte der 90er Jahre schrieb er hingegen beinahe ausschließlich kürzere Prosatexte, die in schmalen weißen Bänden ‚als Spielformen des Erzählens‘ herausgegeben werden. Sie könnten von vornherein als Nebenprodukte des literarischen Schaffens angesehen werden, da sie in der Mehrheit für einen festlichen Anlass entstanden: Es sind überwiegend Preisreden und Jubiläumsvorträge, die nicht zu den eingebürgerten Genres der literarischen Prosa gehören.

Festakte stellen den Redner gewöhnlich vor die Herausforderung, über das eigene Fach nachzudenken und dabei in die Schriftsteller-Werkstatt Einblick zu gewähren. Dies ist auch bei Ransmayr der Fall. Der zehnte Band erschien 2014 unter dem Titel *Gerede. Elf Ansprachen*³³⁶ und enthält Reden, die er in den vergangenen zehn Jahren bei Preisverleihungen vortrug. „Keine dieser Dankesreden“, hat die Kritik schon früh bemerkt, „ist eine Rede, Ransmayr bleibt“ auch hier „Erzähler“.³³⁷ Dieser Feststellung legt die Erkenntnis zugrunde, dass sich zwar der Autor von den Konventionen einer Dankesrede nie vollständig loslöste, verlängerte er sie gleichzeitig in Richtung der literarischen Produktion, was bei Ransmayr das Festhalten am konstanten Narrativ des Reiseberichts bedeutet.

Die Ransmayr-Forschung formuliert so, dass in den Prosastücken des Autors „untrennbar die Erfahrungswelt des Reisens mit der schriftstellerischen Arbeit verbunden ist“.³³⁸ Die tragenden Begriffe der Ransmayrschen Kurzprosa sind demnach Reisen und Schreiben; entgegen der Erwartung werden sie jedoch nicht als Gegensätze aufgefasst,

336 Ransmayr, Christoph: *Gerede. Elf Ansprachen*. Frankfurt am Main.: S. Fischer Verlag 2014

337 Wallmann, Hermann: Terimakasih. Christoph Ransmayr und das Wasserzeichen der Prosa. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 50, 1. 3. 1997, S. 18.

338 Judex, Bernhard: *Auf und davon und Hiergeblieben – der Wanderer in der Schrift. Anmerkungen zu Christoph Ransmayrs Poetologie*. In: Mittermayer, Manfred / Langer Renate (Hg.): *Die Rampe. Portrait Christoph Ransmayr*. Linz: Stifter Haus 2009, S. 118–124, hier S. 119.

was verschiedene Konsequenzen hat: die ursprünglich mit ihnen verbundenen literarästhetischen Qualitäten, wie real versus fiktional, gelten z. B. in Ransmayrs Texten nicht unbedingt als relevant.

Im Fokus der nächstfolgenden Darstellung steht das Phänomen der Koexistenz von literarischer Kurzprosa und Poetologie. Während Letzteres gewöhnlich im Theoretischen verortet ist, kann bei Ransmayr eine klare Trennung von Theoretischem und Literarischem kaum durchgeführt werden. Um dieser Feststellung Nachdruck zu geben, wird gezeigt, dass Ransmayrs Kurzprosa auch Poetologisches enthält, und umgekehrt, sich seine theoretischen Texte als Literatur lesen lassen.

Zuerst werden einige Kurzprosatexte auf die in ihnen vertretenen poetologischen Ansichten hin untersucht, danach wird der Versuch auch in die entgegengesetzte Richtung unternommen: Die eingehende Analyse des von vornherein poetologisch konzipierten Vortrags *Unterwegs nach Babylon* soll für die strukturelle Ähnlichkeit der nicht-fiktionalen Prosastücke und der par excellence literarischen Werke, einschließlich der Romane, wie *Die letzte Welt* oder *Morbus Kitahara*, den Beweis liefern. Die Umstände der Entstehung von *Unterwegs nach Babylon*, die Teilnahme des Autors an der Tübinger Poetikdozentur 2012, lassen den Vortrag auch mit den *Frankfurter Vorlesungen* von Ingeborg Bachmann in Zusammenhang bringen. Durch die Art und Weise, wie Ransmayr sein poetologisches Konzept durchführt, kann man mittlerweile zwischen diesem Text und einem anderen, früher schon besprochenen exemplarischen Beleg für die literarische Moderne, *Poesie und Leben* von Hugo von Hofmannsthal, auch Gemeinsamkeiten entdecken.

2. Poetologisches in Ransmayrs literarischer Prosa

2.1 Über den Band *Die Verbeugung des Riesen*³³⁹

[...] wer seine Geschichte zu Ende erzählt hat, kann nichts anderes tun, als ihr zu vertrauen und sie den Zuhörern oder den Lesern zu überlassen. Jeder Versuch, das Geschriebene zu begleiten, um durch erklärende Kommentare das schlimmste Missverständnis zu verhindern, wäre so hoffnungslos wie lächerlich [...] ³⁴⁰

339 Ransmayr, Christoph: *Die Verbeugung des Riesen. Vom Erzählen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2003. Im Weiteren werden die Abkürzung VR und die Seitenzahl im laufenden Text in Klammern verwendet.

340 Ransmayr, Christoph: *Unterwegs nach Babylon*. In: Ders. / Schrott, Raoul: *Unterwegs nach Babylon. Spielformen des Erzählens*. Tübinger Poetik Dozentur 2012. Hg. von Dorothea Kimmich [u.a.]. Künzelsau: Swiridoff Verlag 2013, S. 7–22, hier: S. 21. Im Weiteren werden die Abkürzung UB und die Seitenzahl im laufenden Text verwendet.

– stellt Ransmayr die Vergeblichkeit poetologischer Selbstreflexionen fest. Ihre vermeintliche Herabschätzung klingt allerdings wenig überzeugend – gleichsam eine rhetorische Geste –, und nicht nur deshalb, weil für den zitierten Text die Tübinger Poetik-Dozentur den konkreten Anlass gab, sondern auch Ransmayrs literarische Praxis spricht dagegen. Trotz der obigen Behauptung enthalten die Kurzprosabände *Der Weg nach Surabaya* (1997) und *Die Verbeugung des Riesen* (2003) zahlreiche poetologische Hinweise; nicht zufällig hat der letztere den Untertitel *Vom Erzählen*.

Der titelgebende Text des Bandes *Der Weg nach Surabaya* artikuliert expressis verbis keine poetologischen Thesen, trotzdem verfügt sie über poetologische Relevanz. Der Grund dafür liegt in der Story, in der ein Ich-Erzähler von seiner abenteuerlichen Lastwagenfahrt auf Jawa berichtet. Während der Fahrt lässt er sich mit einheimischen Männern auf eine Art Kommunikation ein. Auf ihren Wunsch liest er Sportnachrichten aus der hiesigen Zeitung vor, ohne den Text zu verstehen, wodurch er das Vertrauen der Fahrgäste gewinnen kann. Wie die semiotische Analyse von Konstanze Fliedl nachgewiesen hat, kann diese Geschichte als „poetologische Parabel“ gedeutet werden.³⁴¹

Im Dienst an einem Wort, das nicht das eigene ist, hat das Autorbild hier auch einen vormodernen Aspekt [...] Auf dem Weg nach Surabaya findet nicht nur die ironische Selbstverkleinerung des Dichters statt. Ihm ist, durchaus nicht beliebig, die Würde des Dieners am Wort gewahrt.³⁴²

Reich an poetologischen Aussagen ist hingegen der Band *Die Verbeugung des Riesen*: Jede der zehn Geschichten handelt von der Problematik des Erzählens. Die erste Geschichte mit dem Titel *Auf und davon* hat die Funktion, die grundsätzlich auseinanderstrebenden Grundmotive – ‚Reisen‘ und ‚Schreiben‘ – zusammen zu bringen, ihre Wesensverwandtschaft auf einer Metaebene zu erläutern. *Auf und davon* ist nämlich die einzige Reisegeschichte, deren Schauplatz keinen touristischen Zielpunkt darstellt. Der Ich-Erzähler tritt diesmal als der Romanautor Christoph Ransmayr, Gast der Frankfurter Buchmesse, auf und findet die hiesige Marktatmosphäre, das Gewühl der Messe dermaßen fremd, dass er am liebsten weg sein möchte. „[N]ichts wie zurück ins Innere meiner Geschichte, ins Innere *meiner* Welt“ – heißt es im Text. (VR, S. 11.) Dem Drang nach Flucht entspricht der Drang nach der Freiheit aufzubrechen. Der Schriftsteller findet seine Ruhe und sein Gleichgewicht erst dann wieder zurück, wenn er, inmitten der Messehalle, aber entfernt von den Ausstellungsständen der Verlegerin Monika Schoeller von einer bevorstehenden Reise in exotische Länder erzählt, während sie sich auch an ihre eigenen Touristenfahrten aus der Vergangenheit erinnert.

341 Fliedl, Konstanze: Unverständlich. Christoph Ransmayrs *Der Weg nach Surabaya*. In: Broser, Patricia / Pfeiferova, Dana (Hg.): *Der Dichter als Kosmopolit. Zum Kosmopolitismus in der neuesten österreichischen Literatur*. Wien: Praesens Verlag 2003, S. 81–98, hier S. 88.

342 Ebd., S. 90.

In diesem Prosastück findet ausnahmsweise keine Reise statt; sie erscheint zwar als Voraussetzung für das Erzählen, als eigentliches Ereignis wird dennoch der Akt des Erzählens behandelt: inmitten des hektischen Messebetriebs bietet er für den Autor die einzige Möglichkeit, sich als frei zu erleben.

Im Text *Am See vom Phoksundo* vollzieht sich zunächst die Thematisierung der Relation vom Reisen und Erzählen/Schreiben. Der Erzähler kommt inmitten der verlassenen Gegend von Tibet, überwältigt von der Erschöpfung zu der Erkenntnis, dass

unser Weg nicht bloß in die Fremde führt, sondern ins Innere der Welt, einer Sprache, die das Wirkliche *und* das Mögliche kennt. Lesen, Gehen, Schreiben wirbelt immer auch Staub auf, auch den Schnee vergangener Jahre, der ein paar Herzschläge später wieder sachte herabfällt und das, was ist, nachformt und deutlicher macht als jemals zuvor oder gnädig verhält – es liegt an uns. (VR, S. 26.)

In diesen Worten kippt die Balance zwischen Reisen und Schreiben: Wenn der Sprache die Fähigkeit zugesprochen wird, über „das Wirkliche“ hinaus auch „das Mögliche“ zu erfahren, dann heißt es so viel, dass der Erzähler dem Reisen gegenüber doch dem Schreiben den Vorrang gibt. Seine Wanderung in der verlassenen Gegend zwischen Tibet und Nepal; die Hoffnung, vom Weiten her Spuren vom Leben am See von Phoksundo erblicken zu können und daraufhin die Ernüchterung, es waren nur Sinnestäuschungen, rufen ihm Hölderlins klassisches Gedicht *Die Hälfte des Lebens* in Erinnerung, dessen antithetische Struktur die eigenen wechselhaften Erfahrungen widerspiegelt. Die Heraufbeschwörung des berühmten Werkes lässt sich allerdings dem feierlichen Anlass, der Erhaltung des Hölderlin-Preises im Jahre 1998, zuschreiben.

Gleichzeitig hat das Prosastück *Am See vom Phoksundo* auch eine weitere poetologisch relevante Lesart; durch seine Struktur kann es auf das ganze literarische Œuvre von Ransmayr rückgekoppelt werden, wobei die strukturelle Gemeinsamkeit die typische Grundfigur der Ransmayr-Romane, die der Rückbewegung betrifft. Die Rückkehr zum Anfang entsteht in diesem Text dadurch, dass der Erzähler bei der Schilderung der unheimlichen Atmosphäre des Dorfes mit seinen kultischen Totenhäusern nicht stehenbleibt. Sein Blick wechselt auf die Gestalt eines unerwartet aufgetauchten früheren Bekannten, der ihn in der verlassenen Gegend aus einer bestimmten Entfernung verfolgt. Die Darstellung des Zeitlos-Mythischen geht damit zum anekdotischen Erzählen hinüber: Es stellt sich heraus, dass der Halbnomade nur seine Glasflasche, die er selber einen Tag vorher dem Erzähler geliehen hat, zurückbekommen möchte. Als dieser die eigentliche Absicht des Mannes erfährt, beschenkt er ihn mit einem Schirm, woraufhin sich sein ‚Verfolger‘ überaus glücklich auf den Rückweg macht.

Die Rückkehr des Mannes ins Nomadenlager erscheint auf der konzeptuellen Ebene als Rückbezug auf den Anfang der Geschichte, als die Wanderung zum See vorbereitet wurde; gleichzeitig lässt sie sich als Abwendung von dem Hölderlinschen poetologi-

schen Konzept der Entgegensetzung interpretieren. Wenn Ransmayr Hölderlins Gedicht zitiert, dann ist dies eine Geste der Danksagung, eine Art Höflichkeitsgeste. Er täuscht jedoch den Leser auch darüber nicht hinweg, dass er sich den Hölderlinschen Lebensentwurf nicht eigen machen kann. Sind bei Hölderlin in *Die Hälfte des Lebens* Verzichten und Klagen die letzten Worte, dominiert am Ende der Ransmayr-Geschichte die Lobpreisung der Vitalität. Die Totenhäuser werden über den glücklichen Mann vergessen, der den Schirm hoch über den Kopf haltend davon läuft. Auf seine Gestalt weist der Untertitel *Bildnis eines glücklichen Menschen* hin.

2.2 Die Festrede *Die dritte Luft oder Eine Bühne am Meer*³⁴³

Den Romanen ähnlich, spielt in Ransmayrs Festreden der Zeitbezug eine grundlegende Rolle: ihre narrative Struktur wird vom Akt der Erinnerung mitbestimmt. Als Beispiel dafür wird im Folgenden die Festrede *Die dritte Luft oder Eine Bühne am Meer* (1997) – mit einem Ausblick auf die Begrüßungsrede *Luftburgtheater* (1998) – unter die Lupe genommen, wobei die beiden durch die bereits im Titel angesprochene Luftmetapher aufeinander verweisen.

Im Hinblick auf die Erinnerungshaftigkeit von *Die dritte Luft oder eine Bühne am Meer* kann die kulturwissenschaftliche Perspektive von Gedächtnis und Identität nicht übergangen werden, gleichzeitig ermöglicht die Mehrschichtigkeit der zugrunde liegenden Erinnerungssituation über das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses hinauszugehen und Erinnerung als Akt künstlerischer Selbstreflexion zu thematisieren.

Die dritte Luft wurde ursprünglich als Eröffnungsrede der Salzburger Festspiele 1997 konzipiert, der Untertitel *Eine Bühne am Meer* nimmt auf diesen festlichen Anlass Bezug. Der Schauplatz ist die südwestliche Seeküste Irlands, an der Ransmayr Jahrzehnte lang einen selbstgewählten Heimatort fand, insoweit hat die Rede offensichtliche selbstbiographische Bezüge. Sie beginnt damit, dass sein Freund, der Ire Eamon, den extradiegetischen Ich-Erzähler zu einer entlegenen Stelle führt, auf der in der Nachkriegszeit der damalige Besitzer des Landstücks Liam O'Shea eine steinerne Bühne ohne Dach errichtete, welche von den Bewohnern der Gegend als Plattform bezeichnet wird. Als intradiegetischer Erzähler berichtet Eamon von den Sonntagsveranstaltungen auf dieser Plattform, zu denen sich die Leute aus den nahe liegenden Ortschaften und auch er selber versammelten, um sich beim Tanz, Gesang oder Vortrag an die tragischen Ereignisse der irischen Vergangenheit zu erinnern.

³⁴³ Ransmayr, Christoph: *Die dritte Luft oder Eine Bühne am Meer*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1997. Im Weiteren werden die Abkürzung DL und die Seitenzahl im laufenden Text in Klammern verwendet.

Durch Eamons Erzählung wird nicht nur die Gedächtnisleistung der kollektiven Erinnerung, sondern auch die Geschichte der Bühne selbst sichtbar. Man erfährt, dass sie „Liam O’Shea inmitten seiner Weide aus Meersand und von den Gezeitenströmungen glatt geschliffenen Steinen gemauert hatte“ und dass sie als öffentliche Freibühne bis zu seiner Auswanderung in den 60er Jahren fungierte. (DL, S. 10.) Nach der ausführlichen Darstellung der ruhmreichen Blütezeit berichtet Eamon schließlich kurz von dem Verfall in der letzten Zeit, den der Ausbau neuer Unterhaltungsstätten in der ganzen Gegend verursachte.

In der Rede werden, wie gezeigt, Erinnerungsprozesse inszeniert, die mehrere Zeitebenen verbinden. Die „Bühne am Meer“, die einstige Viehweide, welche im Fokus der Erinnerung steht, funktioniert im Text als Chronotopos in zweifacher Hinsicht: In der Erinnerung von Eamon wird der Raum, die Bühne, verzeitlicht, und den Veränderungen durch die Zeit unterworfen. Insofern aber die Bühne einen Inszenierungsort für die irische Geschichte darstellt, wird darauf mitunter auch die Verräumlichung der Zeit vollzogen. Darüber hinaus ist sie ein realer geografischer Ort auf der Landkarte, der Glaisín Álainn heißt. Die Bühne fungiert also als Zentrum der Rede, das alle Zeitebenen miteinander verknüpft und darüber hinaus über eine symbolische Kraft verfügt, indem sie als ‚der Ort‘ für das Theater, sogar für die Kunst schlechthin eingesetzt wird.

Von den drei Narrationen ist die Erzählung Eamons von der größten Wichtigkeit; darauf weist hin, dass der Ich-Erzähler von der Mitte angefangen bis zum Ende die Parenthese „sagte mein Freund Eamon“ regelmäßig einschiebt. Durch den auf diese Weise entstandenen repetitiven Charakter des Erzählens wird die Erinnerungshaftigkeit des Textes gesteigert. Den Dominanzverhältnissen der Erzählebenen entsprechend, muss Eamon, der auf allen drei Ebenen da ist und zur gleichen Zeit sowohl in der Funktion des erinnernden-erlebenden Erzählers als auch der erinnerten Figur vorkommt, als zentrale Erzählinstanz herausgestellt werden. Andererseits deutet die konsequente Wiederholung der Parenthese „sagte mein Freund Eamon“ auch darauf hin, dass die Rede bei der Wiedergabe der Geschichte an der doppelten Fokalisierung festhält: Die Erinnerungen Eamons werden ja durch den Ich-Erzähler gefiltert und dadurch vorinterpretiert. Der Leser erfährt nicht nur über die Erinnerungen von Eamon, sondern auch deren Vermittlung, den Selektierungs- und Wertungsprozess, für den der Ich-Erzähler die Verantwortung trägt.

2.2.1 Funktionsweisen der Erinnerung

Die erste Analepse ist der Darstellung der Erinnerungsrituale gewidmet, die sich mit periodischer Regelmäßigkeit an den Sonntagabenden wiederholten. Wie bei jedem Ri-

tual, haben auch hier die Umstände auf den Ablauf großen Einfluss. Dementsprechend hebt Eamon hervor, dass für die Bühne das Meer als ständige Kulisse diene und dass das Rauschen des Meeres vom Hintergrund her nie ausbliebe. Und wie *jedes Ritual* auf spezifische *Umstände* zugeschnitten werden soll, so ging es in Glaisín Álainn im Sommer immer anders vor sich als im Winter: Im Sommer wurde unter freiem Himmel getanzt und gesungen, im Winter „alles Theatralische, alles Tanzen und Festliche in bloße Geschichten, in Tratsch und Erzählungen verwandelt“, die im Haus von O'Shea vorgetragen wurden. (DL, S. 15.)

Die zweite Analepse beschwört die Erinnerungsrituale auf der Plattform als Gedächtnisleistung der Leute aus den umliegenden irischen Dörfern, als Repräsentation des kollektiven Gedächtnisses herauf. Diesmal hat die Erinnerung zum Teil eine identitätsstiftende Funktion; sie dient dazu, die historische Vergangenheit der Iren wach zu halten, eine Geschichte, die aus Leidensgeschichten besteht. Es sind

die Verschwundenen, die Ausgewanderten und die Toten, die in Geschichten und Liedern wiederkehrten – die Toten der großen Hungersnot, die in Amerika oder Australien Verschollenen, die Getöteten all dieser *Bloody Fridays* und *Bloody Sundays* der Kämpfe gegen England und des Bürgerkriegs, die Ertrunkenen jener Fregatten, Frachter und Tanker, deren geborstene Wracks bei ruhigem Wasser draußen, vor den Klippen von Glaisín Álainn, als Schatten in der Tiefe zu sehen waren. (S. 15f.)

Das durch die zweite Analepse vorherrschende nationale Narrativ erinnert an die Unterdrückung des kleinen irischen Volkes durch England und seinen zum Scheitern verurteilten, nie aufhörenden Widerstandskampf für die Unabhängigkeit. Diverse Verlustgeschichten tauchen dabei auf, häufen sich und hören sich an wie aus dem Leierkasten abgespielt. Es handelt sich in ihnen nicht nur um „Millionen von Ausgewanderten“, sondern auch um Einzelschicksale:

Die Geschichte von John Ford aus Ballinascarthy, der dem irischen Elend nach New York entkam und dessen Sohn Henry sein Glück in Maschinen und Motoren fand... Die Geschichte von Lieutenant Coghill aus Castletownshend, der in englischen Diensten von den Speeren der Zulus durchbohrt und mit dem Viktorienkreuz begraben wurde [...]. (DL, S. 17.)

Das kollektive Gedächtnis der Plattform kennt aber auch solche Unglücksfälle in reicher Anzahl, die mit dem nationalen Narrativ nichts zu tun hatten. Dabei geht es mehrmals um verblüffende Schiffskatastrophen, etwa in der „Geschichte vom Knochenschiff, das vor Galley Head auf die Klippen lief und im Sinken nichts verlor als Tausende und Abertausende Knochen aus den Schlachthöfen Corks“. (DL, S. 17.) Ab und zu kommen auch Storys mit glücklichem Ausgang vor. So wird der Fall einer Frau erwähnt,

die auf der Suche nach Strandgut eine Trompete im Roten Sand der Roscarberry fand und darauf so wunderbar spielen lernte, daß jeder, der ihr *Näher mein Gott zu Dir* hörte, sein Leben – mindestens einen Abend lang – zu ändern versprach [...]. (DL, S. 18.)

Ob die Ironie, die sich am Ende des Satzes heraushören lässt, dem Ich-Erzähler oder Eamon zuzuschreiben sei, bleibt dahingestellt, immerhin kann sie die verborgene Polyphonie des ganzen Textes signalisieren. Zweifellos wird die Erinnerung als primäre Funktion der Plattform anerkannt, die Rede führt jedoch über die Instrumentalisierung der Erinnerung im Dienste des kollektiven – nationalen – Gedächtnisses hinaus. Die bunte Palette der erzählten Geschichten macht offenbar, dass sogar in einer historisch-gesellschaftlichen so stark belasteten Gegend Europas wie Irland eine richtige Bühne mehr repräsentiert als eine nationale Gedenkstätte.

Nicht zufällig beginnt die Rede mit der Schiffskatastrophe, durch die eine Begegnung mit Blauwalen stattfindet. Die zunächst nicht identifizierbare Erzählerstimme macht gleich am Anfang darauf aufmerksam, dass das Schicksal des Landes und seiner Bewohner nicht ausschließlich von menschlichem Handeln, politischen Interessen und Machtverhältnissen abhängig ist. Allein der instinktgesteuerte Zug der Blauwale deutet darauf hin, dass es Kräfte gibt, die mächtiger sind als die des menschlichen Bereichs.

Für Ransmayrs ganzes Schaffen ist charakteristisch, dass er sich mit den realen historisch gesellschaftlichen Zuständen nicht zufrieden gibt, sondern dazu neigt, die angesprochene Problematik unter dem Aspekt des ganzen Universums zu betrachten. Ähnlicherweise funktioniert die Plattform an der südirischen Atlantikküste als Drehbühne, an der die elementare Energie der Natur sogar die Ausrottung der Wälder für englische Kriegszwecke vergessen machen konnte:

Kahl? Schon mit der nächsten Drehung der Bühne konnte die Wüste wieder unter Büschen und Strauchwerk verschwinden, unter Stechginster und baumhohen Fuchsienhecken, ja in manchen Tälern kehrten sogar die Bäume zurück – zuerst nur in den ummauerten Parks und Gärten englischer Herrenhäuser, um sich dann von dort – und begünstigt durch die milde, vom Golfstrom gewärmte Luft Irlands – auszubreiten: Pinien und Eukalyptusbäume beschatteten plötzlich die Szenerie, Rhododendren [...] blühten hier schöner als in Kaschmir und Nepal!, Myrten, Erdbeerbäume und Maoriflachs aus Neuseeland, Tulpenbäume, Magnolien, ja selbst Feigenbäume voll bitterer Früchte und Palmen – kein Zweifel, die Bühne Irland wurde auch nach den schlimmsten Verwüstungen und Kahlschlägen wieder schön. (DL, S. 19f.)

Eine solche ‚Korrektur‘ der Geschichte hebt die historische Zeit auf und hat keinen Bezug mehr zur jeweiligen Gegenwart. In Glaisin Álainn wurde eine Art Erinnerungsmythos gestiftet, und dabei „verlor sich [...] die Linie, die das Spiel vom wirklichen Leben trennte“. (DL, S. 21.) Wie Ort und Erinnerung auf der Plattform inszeniert wurden, geht es dabei in der Interpretation durch die Festrede trotz der überwiegenden nationalen Thematik weniger um das Identitätsbewahren der unterdrückten und missbrauchten irischen Bevölkerung als um die Möglichkeit für sie, ihre Kreativität beim Theaterspielen frei auszuleben.

2.2.2 Erinnerung als Kunstproduzieren

Liam O'Sheas Plattform befindet sich auf einem schmalen Grat zwischen Kunst und Wirklichkeit; bei der Bestimmung dessen, was „*Darstellende Kunst*“ hier repräsentiert, pendelt die Rede seitenlang zwischen den beiden Polen. (DL, S. 10.) Allein die Lage der Bühne war verantwortlich dafür, dass auf der Plattform die Loslösung von der Realität nie vollständig vollzogen werden konnte: „Die Kulissen aller Tänze und Darbietungen blieben immer auch Schauplätze der Wirklichkeit: Das Meer“. (DL, S. 12.) Auch das Vorgeführte musste ja immer ein Stück Wirklichkeit sein, um das Publikum fesseln zu können:

Natürlich jubelte oder weinte auch das Publikum von Glaisín Álainn nicht bloß über *Darstellungen*, sondern vor allem über die wachgerufenen, wachgesungenen Erinnerungen an das eigene, das wirkliche Leben. (DL, S. 16f.)

Manchmal ist aber die Wirklichkeit selbst so absurd, dass sie den Anschein hat, „bloß Theater“ zu sein, wie zum Beispiel in Eamons Erinnerung an jenen Saint Patrick's Day, als im Festzug unter den Soldaten der Armee der Irischen Republik plötzlich die „Untergrundkämpfer“ der IRA erschienen, eine Zeitlang gemeinsam mit ihnen marschierten und dann „so plötzlich wieder verschwanden wie sie aufgetaucht waren“. (DL, S. 20f.)

Auch solche Episoden erzählt Eamon, in denen die Leute der Wirklichkeit versuchten, die Aufführungen auf der Plattform gewaltsam zu stören, indem sie mit Propaganda-Aktionen auftraten, sie konnten aber der Suggestion der Bühne nicht widerstehen und sie wurden dann durch „die Menge, die Musik, das Gelächter, einfach verschluckt“. (DL, S. 23.)

Schritt für Schritt scheint auf diese Weise die Kunst immer mehr das Territorium der Wirklichkeit erobern zu können, bis sie schließlich mit der Fähigkeit ausgestattet wird, die Mängel der Wirklichkeit zu reparieren. Dieses Konzept wird mit Hilfe der im Titel angesprochenen Luftmetapher erläutert, die in einer dreistufigen Parabelgeschichte von Eamon erzählt wird. Nach ihm gibt es drei Lüfte der menschlichen Lebenskreise. Mit Ausnahme der letzten stehen sie in Verbindung mit der Persönlichkeitsentwicklung des Menschen, insofern das erste Stadium die Erfahrungen im frühen familiären Kreis und das zweite diejenigen der späteren Lebensphasen beinhaltet. Beide entbehren jedoch der Vollkommenheit, was in der ‚dritten Luft‘ ausgeglichen werden kann:

Aber erst in der dritten Luft werde ergänzt und hinzugefügt, was zum vollständigen Bild der Welt noch fehle, erst in der Luft der Plattformen, Tanzsäle und Theater, der Kinos und wohl auch rauchiger Pubs, der Luft der Geschichten und der Verzauberung des Lebens in Lieder [...]. (DL, S. 26.)

„Die dritte Luft“ als Medium für die Sinngebung und Vervollkommnung, ist verortet in der Rede auf der imaginären „Bühne am Meer“. So scheint am Ende zwar die Kunst den Vorrang erhalten zu haben, ihre Verortung beinhaltet aber die Rückkehr zur Idee der Plattform, man kommt also dort an, wo es losgegangen ist, auf dem schmalen Grat.

Die Unlösbarkeit des Definitionsproblems hängt damit zusammen, dass nach dem Konzept dieser Rede Bühnenspiel und Erinnerung fest zusammengehören:

Was aber könne in einer Geschichte, auf einer Bühne, denn Größeres getan werden, als daran zu erinnern, was die Menschen sich selbst und anderen angetan hätten, daran zu erinnern, wozu diese Menschen in ihrem Glück und in ihrem Elend fähig seien und was ihnen also auch in Zukunft noch winken oder drohen werde? (DL, S. 16.)

Aus diesem Bestimmungsversuch geht andererseits auch hervor, dass Ransmayr die Bedeutung der Erinnerung nicht auf die Vergangenheit reduziert, sondern ihren Geltungsbereich bis in die Zukunft hinein verlängert, das heißt, die Erinnerung, allen zeitlichen Grenzen enthoben, wird mit einer überzeitlichen Relevanz versehen, was gerade ein Merkmal der Kunst ist. Ihre Ähnlichkeit mit der Kunst ist auch unter wirkungsästhetischem Aspekt gut nachvollziehbar, indem das Bühnenspiel auf der Plattform auf das Publikum und die Darsteller selbst eine Wirkung ausübt, welche mit der Nietzscheschen Vorstellung von der Unverzichtbarkeit der Kunst verwandt erscheint. Mit den Worten der Rede wurde durch die Darstellungen auf der Plattform „dieses Leben zwar nicht leichter, aber zumindest erzählbar, begreifbar – und erschien in manchen Spott- und Kampfliedern sogar veränderbar“. (DL, S. 11.) Dass die Plattform auf diese Weise unermessliche Möglichkeiten bietet, macht sie geeignet, das barocke Konzept vom Welttheater heraufzubeschwören und als dessen moderne Referenzstelle zur Eröffnung der Salzburger Festspiele herangezogen zu werden.

2.2.3 *Luftburgtheater*³⁴⁴

Ransmayr bleibt stets Erzähler. Das Narrative prägt auch seine Begrüßungsrede *Luftburgtheater*, die er 1998 zum Abschied des Regisseurs Claus Peymann als Direktor des Wiener Burgtheaters hielt. Dieser Vortrag enthält keine Zusammenfassung oder Würdigung zum Lebenswerk des Theatermannes, wie es zu dem Anlass passen würde. Stattdessen besteht er aus einer Kette von Erinnerungen an gemeinsame Wandertouren, die der Schriftsteller mit dem Freund in beiden seiner Heimatländer, Österreich und Irland, unternommen hat. Heraufbeschworen werden Bergspitzen, Seeküsten, felsige Abgründe

344 Ransmayr, Christoph: *Luftburgtheater*. Einem wandernden Direktor auf den Weg. In: VR, S. 40–44.

und steile Klippen, wobei Naturphänomene ständig als Zeichen für Theaterereignisse wahrgenommen werden: das Brausen des Windes als „Beifallsrauschen“ von „tausenden Händen“; „der felsige Abgrund“ als „Orchestergraben“; „Nebelreißen“ und „rasch ziehende Wolken“ als Theatervorhänge. (VR, S. 40f.) Geboten wird eine voll entfaltete Bildreihe für die semiotische Nutzbarmachung der irischen Küste, die auch schon in der Salzburger Festrede eine Schlüsselrolle spielte:

Denken Sie nur an den Abend nach der Uraufführung der Unsichtbaren! An das Dinner unter den Sternen auf einer Viehweide hoch über der irischen Küste. Der Leuchtturm von Fastnet glommt über dem schwarzen Wasser der Roaringwater Bay, das Notlicht im Theaterdunkel einer Augstnacht, während sich zur Begeisterung aller am Schauspiel Beteiligten der Wolkenvorhang im Beifall der Brandung ein ums andere Mal hob und senkte. (VR, 43f.)

Gleichzeitig muss der Festredner-Erzähler einsehen, dass alle seine Bemühungen, umgeben von den Kulissen der Natur Theater zu spielen, vergeblich gewesen seien, weil kein Theaterstück entstand, sondern alles „doch nur *erzählt*“ worden sei. (VR, S. 41.) Trotzdem hört er mit den semiotischen Zuschreibungen nicht auf: Es kommt ihm ja nicht auf die Anverwandlung von Theater- und Erzählkunst an, ein solches gattungspoe-tisches Experiment würde dem festlichen Anlass kaum entsprechen. Durch das Ineinanderspielen und Abgrenzen von Theater und Erzählen will er sich nachdrücklich zu der Überzeugung von dem eigenen, unvertauschbaren Weg in der Kunst bekennen:

Schreiben Sie, mein Herr, schreiben Sie! haben Sie mir geschrieben, Herr Direktor, schreiben Sie ein Stück! Ich erinnere mich. Und was geschah? Ich habe kein Stück geschrieben. Weitergegangen, weitergestampft sind wir, Herr Direktor. Ich habe weitererzählt. Sie führten Regie. Es war gut, wie es war. (VR, S. 44.)

Andererseits wird durch den Vortrag ein poetologischer Beitrag geleistet „zu unserer Vorliebe für ein Theater im Freien, unserem Luftburgtheater“, der über die Unterschiedlichkeit der künstlerischen Wege hinausführt. (VR, S. 45.) Das Bekenntnis zum Luftburgtheater weist auf die Paradoxität jeder künstlerischen Produktion hin, welche zwischen Realität und Imagination, Wirklichkeit und Schein balancieren muss. Indem der Text durchgängig mit der Interpretation von Natursignalen als Kunstsignale spielt, bestätigt die Luftmetapher – dem festlichen Anlass entsprechend – die letzte Gemeinsamkeit der ästhetischen Auffassung zwischen dem Theaterdirektor und Schriftsteller, die in der Vorrangstellung der Kunst vor der Wirklichkeit besteht.

3. Literarizität im poetologischen Vortrag *Unterwegs nach Babylon*

Unterwegs nach Babylon ist der Titel von Ransmayrs Poetik-Dozentur, die er mit Raoul Schrott gemeinsam 2012 in Tübingen abgehalten hat. Bei Ransmayr wäre ein Text ohne Bezugnahme auf exotische Landschaften kaum vorstellbar, die Andeutung auf eine Reise nach Babylon ist jedoch irreführend. Zwar stellt sich im Nachwort des Bandes, der die Vorlesungen beider Autoren enthält, heraus, dass sie im Herbst desselben Jahres „eine gemeinsame Reise in die Osttürkei, nach Mesopotamien, also fast nach Babylon unternommen“ haben, trotzdem wird diese Reise mit keinem Wort erwähnt. (UB, S. 64.) Babylon ist in der Poetikvorlesung kein geographischer Ort, sondern eine altbekannte kulturgeschichtliche Metapher für einen geistigen Zustand der „chaotische[n] Vielstimmigkeit“, wie es Ransmayr selbst zugibt. (UB, S. 7.) Und obwohl die Erwähnung des Chaos erwartungsgemäß eine implizite Aufforderung zu dessen Beseitigung beinhaltet, wird sein metaphorisches Analogon, Babylon, diesmal höchst positiv bewertet:

Aber war Babylon nicht immer auch der Name für ein offenes, vielfältiges Bild der Welt? Ein nach allen Seiten offenes Bild, in dem sich nur der verlor, der in der unendlichen Anzahl möglicher Stimmen und Sprachen die seinige nicht finden konnte und der in der Vielstimmigkeit nichts zu hören imstande war als wirres Geschrei, Singsang und Murmeln? (UB, S. 7.)

Schon dieser Auftakt lässt ahnen, dass Ransmayrs dichterisches Selbstverständnis gegen den Strich zu lesen ist. Mindestens die Hälfte seiner Poetikdozentur kann insofern als eine Art negative Poetologie gelesen werden, dass zwar eine Dichtungslehre vermittelt, der Sinn des Ganzen jedoch in Zweifel gezogen wird. Die Bemühungen eines Autors – heißt der Schlussakkord –, „durch erklärende Kommentare das schlimmste Missverständnis zu verhindern“, seien nicht nützlich, daher nicht nur sinnlos, sondern sogar „lächerlich“. (UB, S. 21.) Dass der Vortragende jedoch mit dieser provokativ klingenden Behauptung in erster Linie seine Zuhörer/Leser beeindrucken will und nicht die Aufhebung der Poetikdozentur intendiert, beweisen der unmittelbare und der breitere Kontext gleichermaßen. Der zitierte Satz endet nämlich mit einem Doppelpunkt, er endet also doch nicht; der Vortragende vergleicht die Vergeblichkeit des Selbst-Kommentierens mit dem burlesken Bild

jener komischen Figur aus Slapstickfilmen [...], die versucht, einen möglicherweise mit Spottnamen oder Schimpfworten bekratzten Papierstreifen, der sich nicht und nicht vom Hosenbein, vom Schuh oder Ärmel lösen will, loszuwerden: Plötzlich klebt dieser Streifen auf dem anderen Arm, auf dem anderen Hosenbein und Schuh und einmal sogar auf der Stirn, ja wandert im Verlauf eines grotesken Tanzes, zu dem alle Befreiungsversuche nach und nach geraten, allmählich über den ganzen Körper des Verzettelten, der am lachhaften Höhepunkt womöglich auch noch das Gleichgewicht verliert und in einen ganzen Haufen ähnlich beschrifteter, von irgendwoher zusammengewetzter Schildchen, Klebestreifen und Zettelchen stolpert [...] (UB, S. 21f.)

Wenn diese Gestalt gerade im Ausklang des Vortrags vierzehn Druckzeilen hindurch wankt und „fällt“, bis sie endlich doch „davonhumpelt“, dann kann man den Verdacht nicht loswerden, dass der Vortragende damit nicht so sehr die poetologischen Versuche generell verabschieden als vielmehr seiner Überzeugung von der hierarchischen Reihenfolge von Literatur und Poetologie Nachdruck geben wollte. (UB, S. 22.)

3.1 Unbestimmbarkeit der Vortragsposition

Die Poetik-Dozentur bildet immer mehr ein eigenes Genre in der Gegenwartsliteratur. Ihr besonderer Reiz kommt daher, dass sie nicht dem Anspruch eines wissenschaftlichen Zugangs gerecht werden soll, gleichzeitig kann sie sich aber von dem universitären Rahmen auch nicht vollständig lösen. Aber nicht bloß in dieser Hinsicht stellt die Poetik-Dozentur eine zweifache Anforderung an den eingeladenen Autor. Zu lösen ist für ihn auch die Verdoppelung der ihm zugewiesenen Position: Er hat in dem Vortrag die Prinzipien des eigenen Schaffens offenzulegen, zur gleichen Zeit kann er jedoch auch auf die ihm eigene unverwechselbare Stimme, d. h. literarische Ausdrucksweise, nicht verzichten. In der eigenen Person soll er also nicht nur sich selbst, sondern auch seinen eigenen Kritiker darstellen.

Dieses Dilemma zeigt sich in *Unterwegs nach Babylon* darin, dass sich der Dozierende anfänglich weigert, eine stabile Redeposition einzunehmen; er drückt sich vorsichtig aus, als ob er sich bei dieser Angelegenheit trotz des Untertitels – *Notizen zu einer Poetik in eigener Sache* – nicht als literarische Autorität etablieren wollte.

Zunächst hütet er sich so lange, wie es die grammatikalischen Bedingungen ermöglichen, sich als ein Ich preiszugeben. Seitenlang werden von ihm Satzkonstruktionen, z. B. Passivsätze oder Sätze mit pronominalem Subjekt bevorzugt, mit deren Hilfe er sich nicht als Verfasser literarischer Texte artikulieren muss. Die Position des Autors wird am häufigsten durch ein unbestimmtes Pronomen besetzt: „Was immer einer erzählt, sehr geehrte Damen und Herren [...]“, heißt es gleich in der Eröffnung. (UB, S. 7.) Der auf diese Weise mehrmals heraufbeschworene Erzähler bleibt in dem Vortrag zunehmend anonym, indem er nicht durch ein vollendetes Werk, sondern durch die erzählerische Absicht gekennzeichnet wird. Dementsprechend kehrt seitenlang in mehreren Passagen die Einführungsformel „Wer erzählen will“, zurück; erst in der zweiten Hälfte des Vortrags gibt sich der Vortragende ab und zu als ein ‚Ich, das hier redet‘, bekannt. (UB, S. 18f.) Immerhin ermöglicht diese Konstellation, dass entweder prinzipiell Redner und Autor nicht identisch sein müssen oder dass dieser Redner die Autoren aller Zeiten vertritt. Daraus folgt, dass auch keine Abgrenzung von dem Leser vollzogen wird. Der Vortragende scheint sogar kein Autoritätsbewusstsein zu haben, vielmehr tritt er zu Guns-

ten des jeweiligen Lesers zurück. Sein zuvorkommendes Verhalten der Zuhörerschaft, genauer gesagt, dem Leser gegenüber prägt die Hälfte des ganzen Textes und suggeriert die Gleichwertigkeit zwischen Produktion und Rezeption des literarischen Textes:

Jede seiner Geschichten wird von seinen Zuhörern oder Lesern Wort für Wort ins eigene Verständnis übersetzt, in die Sprache der eigenen Kultur oder auch nur die des eigenen Herzens: So erwächst aus einer einzigen Erzählstimme manchmal ein Chor, aus einem einzigen Buch eine Bibliothek. (UB, S. 7)

Auf diese Weise vollzieht sich die Aufhebung der Exklusivität der Autorenposition; der Autor geht mit dem Leser eine imaginäre Arbeitsgemeinschaft ein, dies kommt auch durch das Einführen der Wir-Perspektive zum Ausdruck. Der Akzent liegt also nicht auf dem ‚Tod des Autors‘, sondern auf der Verabschiedung von dessen Auserwähltheit. Der häufige Gebrauch des Personalpronomens ‚wir‘ und seine possessive Verwendung deutet darauf hin, dass die Autorenschaft hier und jetzt als etwas Beliebigen apostrophiert wird.

3.2 Strukturelle Äquivalenzen mit der literarischen Prosa

Ransmayrs poetologischer Vortrag ähnelt dem Aufbau nach dem Prosastück *Am See vom Phoksundo* vollständig: Gemeinsam ist die erneute Situierung einer Kreisbewegung, weshalb die Rückwendung – sei sie von konkretem, gedanklichem oder ideellem Charakter – auch auf Grund dieses Textes als Beweis für die Unteilbarkeit der Ransmayr-Prosa hingestellt werden kann.

Unterwegs nach Babylon gliedert sich im Wesentlichen in einen Rahmen und einen mittleren Teil, wobei der erstere den Sinn der poetologischen Versuche überhaupt bezweifelt, der mittlere, weit umfangreichere Teil jedoch poetologische Ansichten vermittelt. Vorausgeschickt werden muss allerdings, dass dabei Ransmayr sein Konzept nicht neu entwirft, sondern sich an eigene frühere Preisreden anlehnt. Der Rückbezug auf frühere Texte dominiert daher den größten Teil der Dozentur, innerhalb dessen zwei Problembereiche thematisiert werden. Der erste, inhaltsbezogene Problemkreis handelt von den Gefahren der politischen Verpflichtung des Dichters überhaupt und geht wortwörtlich auf die Rede zurück, die Ransmayr 2004 zur Verleihung des Bertolt-Brecht-Preises der Stadt Augsburg hielt.³⁴⁵ Ransmayr wehrt sich darin gegen den „missionarischen, unter Umständen parlamentarischen, und im Ausnahmefall prophetischen Auftritt des Dichters, von seinem Erscheinen auf Kanzeln und Barrikaden [...]“ und holt

345 Siehe: Ransmayr, Christoph: *Weinte sonst niemand?* In: Ders.: *Gerede. Elf Ansprachen*. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2014, S. 11–20.

sein Beispiel für die politische Fehlentscheidung von einem Dichter – Bertolt Brecht. (UB, S. 11.) Und schließlich bittet er mit Brecht um Nachsicht, sowohl dem Dichter als auch der Literatur überhaupt – seiner eigenen Person nicht ausgenommen – jeden Ewigkeitswert verleugnend. Das passiert aus der Überzeugung heraus, dass „jede Geschichte [...] ihre Zeit – und vor allem: ihr Ende [hat]“ (UB, S. 16). Diese Erkenntnis führt in dem *Babylon*-Vortrag zu dem zweiten Themenbereich, zu solchen wesentlichen Fragen der schriftstellerischen Werkstatt zurück wie der Anfang und das Ende einer Erzählung, thematisiert wird also im zweiten Schritt die Struktur des narrativen Textes.

An diesem Punkt der Tübinger Dozentur greift er auf eine andere, viel früher entstandene Preisrede zurück, die er 1995 zur Verleihung des Franz Kafka-Preises vortrug. Diesmal geht es nicht um eine reine Wiederholung. Zwar wird die Kafka-Rede – wieder wortwörtlich – beibehalten, dessen Konzept wird aber in seiner Ganzheit umgestaltet. Wurde in dieser Rede von den grundlegenden strukturellen Einheiten eines Textes noch der Anfang, die Bedeutung der „ersten Sätze“ in den Vordergrund gestellt,³⁴⁶ verlagert sich jetzt, zehn Jahre später der Akzent auf das Ende. Indem das Ende als das bedeutendste Strukturelement einer Geschichte behandelt wird und logischerweise mit dem Problem des Anfangs verknüpft ist, geht es um strukturalistische bzw. semiotische Fragestellungen.

Mit Jurij Lotmann kann in diesem Zusammenhang die semiotische These von der modellbildenden Rolle vom Text-Anfang und Text-Ende herbeizitiert werden sowie seine Erkenntnis, dass diese Kategorien „unmittelbar mit den allgemeinsten Kulturmodellen zusammenhängen“.³⁴⁷ Lotman spricht bei Texten, in denen das Ende eine stärkere Bedeutung bekommt, über Orientierung auf eine Zielsetzung und nennt diese „mythologiesierend“.³⁴⁸ Ransmayr bevorzugt zweifellos dieses Modell, wenn er von den beiden Strukturelementen eher auf das Ende fokussiert und dabei kategorisch aussagt: „Eine Geschichte, die von ihrem und allem Ende nichts wissen will, verdient diesen Namen nicht [...]“. (UB, S. 17.)

Auch wenn er – die Kafka-Rede zitierend – auch noch im Weiteren auf den Anfang zu sprechen kommt und die Funktion der „ersten Sätze“ darin erkennt, dass sie die Koordinaten von Zeit-, Ort- und Personenkonstellationen angeben und dabei die ersten Entscheidungen des Schriftstellers bezüglich der eigenen „unverwechselbare[n] Geschichte“ darstellen, liegt die Priorität bei Ransmayr zweifellos im Ende. (UB, S. 19.) Das dem zugrunde liegenden Kulturmodell entsprechende Weltbild ist fatalistisch; damit steht in Einklang, dass Ransmayr nicht einmal in Hinblick auf die poetologische

346 Die Preisrede ist unter dem Titel *Die Erfindung der Welt* erschienen. In: VR, S. 15–21, hier S. 19.

347 Lotman, Jurij: *Die Struktur literarischer Texte*. Aus dem Russischen von Rolf D. Keil. München: Verlag Fink 1993, S. 305.

348 Ebd., S. 311.

Herausforderung unterlässt, darauf aufmerksam zu machen, dass sein Werk von vornherein vom Bewusstsein des Endes, des kosmischen und alles annullierenden, geprägt wird:

Die Wirklichkeit treibt über jede Erzählung hinaus und davon ins Grau einer Zukunft ohne uns. Stille, Wort- und Sprachlosigkeit, Menschenleere, wie sie vor unserem entwicklungsgeschichtlichen Auftritt herrschte und noch Äonen nach uns und bis zur Aufblähung unseres Zentralgestirns in eine Supernova herrschen wird, sind schließlich nicht der Katastrophenfall, sondern der Normalfall im universalen Raum. Ein Blick in die ferne Vergangenheit unseres bis in seine verborgensten Täler vermessenen Planeten liefert ähnliche Bilder wie einer in seine Zukunft: keiner mehr da. (UB, S. 16.)

Andererseits befreit Ransmayr das Bewusstsein des Endes von der Verantwortung dem Einzelmenschen gegenüber nicht. Wie er es kurz danach ausdrückt: „Wenn es überhaupt eine der Erzählung entsprechende Haltung geben kann, dann die Hinwendung zum Leben des Einzelnen“. (UB, S.18) Durch diese Hinzufügung wird offenbar, dass die Tübinger Dozentur für das poetologische Selbstverständnis Ransmayrs neue Akzente setzte, und nicht nur hinsichtlich seiner formal-poetischen Ansichten.

Allerdings kann auch die kritische Bemerkung nicht unterdrückt werden, dass durch das beinahe nahtlose Aneinanderfügen der beiden, von vornherein unterschiedlich konzipierten Reden ein Text entstand, der in manchen Punkten nicht genug kohärent wirkt und dem Nachvollziehen des Gedankenganges Schwierigkeiten bereitet.

Der einführende und der Schlussteil des *Babylon*-Vortrags sind – wie schon erwähnt – dem Anlass Poetikdozentur gewidmet und handeln mit ironischer Selbstverkleinerung von dem Versuch, die eigenen poetologischen Ausführungen in Klammern zu setzen. In Frage gestellt werden jedoch nicht nur die eigenen Äußerungen, sondern auch der institutionalisierte Literaturdiskurs: die Autorenschaft, Interpretation und Literaturkritik überhaupt.

3.3 Intertextuelle Bezüge – Ein Exkurs mit Hugo von Hofmannsthal

Poetologisches Sich-Widersprechen ist der österreichischen literarischen Tradition gar nicht fremd. Kein geringerer Dichter als Hugo von Hofmannsthal bediente sich der gleichen Geste in seinem Aufsatz *Poesie und Leben*, der als programmatische Schrift der Wiener Moderne gilt. Auch Hofmannsthal schloss dabei mit Überzeugung von der „Sinnlosigkeit alles Erklärens, alles Beredens“ und er fügte sogar als Begründung hinzu: [...] die wahrhaft Verstehenden sind wiederum schweigsam wie die wahrhaft Schaffenden“. (GW RA, S. 19.) Der nicht eliminierbare Unterschied zwischen den beiden Texten liegt darin, dass Hofmannsthal den eigenen als Rede konzipierte und dabei an mehreren Stellen auf ein fiktives Publikum Bezug nahm, wurde doch dieser ursprünglich zum Druck in einer Zeitschrift bestimmt. Ransmayr dagegen verfasste den seinen

als Teil einer Vortragsreihe, in deren Rahmen seit 1996 die namhaftesten Autoren der Gegenwart über poetologische Fragen dozieren. Zwischen den beiden Reden gibt es jedoch weitere wichtige Gemeinsamkeiten: Zunächst versuchen beide Autoren ihr Publikum vom Zuhören des Vortrags abzuraten. Ransmayr mit den Worten:

Hoffen Sie [...] bloß nicht darauf, daß ich Ihnen zur Kunst des Erzählens im Besonderen oder zur Literatur im Allgemeinen wesentlich mehr zu sagen hätte als Sie sich auch selber erzählen könnten [...] reagieren Sie auf jeden Wunsch, Ihnen das Geheimnis des Erzählens oder der Poesie ein für allemal darzulegen oder zu erklären mit Mißtrauen. (UB, S. 8.)

Auch Hofmannsthal tut alles, um die Zuhörer vom eigenen Vortrag abzuhalten, bei ihm ist jedoch der Grund dafür die Entzweiung zwischen Dichter und Publikum:

[...] auf keinen Fall würde ich mir schmeicheln, von Ihnen verstanden worden zu sein, auf keinen Fall würde ich annehmen, dass Sie meine Meinung anders als formal und scheinmäßig zur Kenntnis genommen hätten. (GW RA, S. 14.)

Es gibt aber einen Punkt, in dem die Argumente von beiden analog sind und dies betrifft die Erwartungen der Gegenwart an die Kunst: Beide wollen sich von dem Verstricktsein in der Alltagswirklichkeit fern halten. Bei Hofmannsthal ist diese Abgrenzung mit dem Terminus des Lebens abgedeckt:

Kein äußerliches Gesetz verbannt aus der Kunst alles Vernünfteln, alles Hadern mit dem Leben, jeden unmittelbaren Bezug auf das Leben und jede directe Nachahmung des Lebens, sondern die einfache Unmöglichkeit: diese schweren Dinge können dort ebensowenig leben als eine Kuh in den Wipfeln der Bäume. (GW RA, S. 14.)

Was bei Hofmannsthal das „Leben“ ist, heißt bei Ransmayr die „Welt“, deren „Moral aber, wenn überhaupt, dann als Draufgabe, als das Beiläufige, ja Selbstverständliche und Vorausgesetzte! eine Rolle spielt [...]“. (UB, S. 11.)

Es muss betont werden, dass das oben dargestellte poetische Abwehrmanöver bei beiden Autoren in dem Rahmen verortet ist, welcher im mittleren Teil des Vortrags ein positives, d. h. vertretbares Programm umfasst. Nach Hofmannsthal ist „das Element der Dichtkunst [...] ein Geistiges, es sind die schwebenden, die unendlich vieldeutigen, die zwischen Gott und Geschöpf hängenden Worte“. (GW RA, S. 18f.) Indem er auch sagt, „die Zusammenstellung, das Verhältnis der einzelnen Teile zu einander, die notwendige Folge des einen aus dem andern kennzeichnet erst die hohe Dichtung“, kann dieses Programm als eine Vorwegnahme der strukturalistischen Lyrikkonzeption angesehen werden. (GW RA, S. 18f.)

Auch Ransmayr schreibt in seinem poetologischen Programm den Worten die höchste Bedeutung zu. Fast enthusiastisch spricht er davon, „daß die Verwandlung von etwas in Worte [...] zu den vielfältigsten und ungeheuerlichsten Verwandlungen gehört,

die in unserer Welt möglich sind“. (UB, S. 8.) Ransmayr führt diese Fokussierung auf die Sprache zu einem längeren Exkurs über das Verhältnis zwischen Literatur und Moral und wie schon oben angedeutet, kommt er dabei zu der Schlussfolgerung, dass der Schriftsteller keine unmittelbare moralische oder politische Beeinflussung übernehmen kann, weil er selber nicht frei von Täuschungen und Irrtümern sei. Daher wäre der einzig gerechte Weg für die Literatur „keine programmatische, sondern genaue, lakonische Darstellung“. (UB, S. 13.) Hier beginnt auch Ransmayr selbst das Wort „Poesie“ zu benutzen, wobei er den Sinn des Selbstkommentierens, also des eigentlichen aktuellen Vorhabens bezweifelt. Indem er das letztere für vergeblich erklärt, nimmt er von seiner Zuhörerschaft wiederum mit einer Hofmannsthalschen Geste Abschied. Die Schlussworte des Dichters der Jahrhundertwende sind nämlich – wie bei ihm selbst – mit dem rhetorischen Widerruf der eigenen poetologischen Rede gleichzusetzen: „Was das Meer ist, darum darf man am wenigsten die Fische fragen. Nur höchstens dass es nicht von Holz ist, erfährt man von ihnen.“ (GW RA, S. 19.)

3.3.1 Selbstreferentialität als Sondertyp der Intertextualität

Nicht nur in struktureller Hinsicht beruht Ransmayrs Vortrag auf Entgegensetzung, in Kenntnis des ganzen Werkes muss gleich in der Einführung die provokative Geste auffallen, mit der der Dozierende zur Abwendung von einem jeden Lesekanon auffordert, sowohl die eigene Gegenwart als auch die klassische Vergangenheit betreffend.

An diesem Punkt kann man freilich nicht darüber hinweggehen, dass für Ransmayr selbst bei der Verfassung seines ersten Romans *Die letzte Welt* gerade Ovids Werk als hypertextuelle Vorlage diente. Und der Schriftsteller, den er in diesem Vortrag für die Formulierung des Anfangs eines literarischen Textes beispielhaft zitiert, ist gerade Franz Kafka – seine Anfangssätze aus dem *Schloß*-Roman sind für jeden Leser bekannt, gerade dadurch, dass das Werk zum Kanon der deutschsprachigen Literatur gehört.

Dieselbe Inkonsistenz ist auch bei dem Ausblick auf das eigene literarische Nachleben sichtbar. Zwar meint er, „[f]ortgelebt hat in seinen Erzählungen schließlich doch keiner“, besteht seine Poetik-Dozentur – wie gezeigt wurde – zum größten Teil aus Selbstzitaten. (UB, S. 16.) Ob dieser hohe Grad von Selbstreferentialität als intertextuelle Herausforderung produziert wurde und einen Bestandteil des poetologischen Programms bildet, sei dahingestellt. Immerhin ist für jeden, der mit Ovids Werk vertraut ist, bekannt, dass der antike Dichter eine Vorliebe für die Selbstwiederholung hatte, was zwar in der älteren Forschung als Mangel an Eigenständigkeit angesehen und gewöhnlich kritisiert wurde, in der neueren aber eher Neugier nach den Gründen auslöste. Ihre systematische Erschließung führte zu der Erkenntnis, dass die Selbstzitate Ovids

verschiedene Typen darstellen und Selbstreferentialität zum Ergebnis hat, dass „Texte doppelbödig und mehrdeutig [werden]“, indem das auf diese Weise gesteuerte Werk „Grenzen zwischen Texten und Gattungen [...] zu überbrücken“ fähig ist.³⁴⁹

3.4 Schlussfolgerung: „Mißtrauen Sie [...] jedem [...]“ (UB, S. 8.)

Wollte man zusammenfassend bestimmen, worin das dichterische Selbstverständnis von Christoph Ransmayr besteht, würde man auf lauter poetologische Provokationen stoßen. Zunächst ermutigt er zum Lesen von Abenteuerromanen wie *Der letzte Mohikaner* von Cooper oder *Der Schatz am Silbersee* von Karl May, welche heute zur Trivalliteratur gezählt werden. (UB, S. 9.) Gleich danach rät er konsequenterweise davon ab, die Schwärmerei eines „Bildungspredigers“ blind zu befolgen und nach dessen Wegweisung solche kanonisierten Autoren lesen zu wollen wie Joyce, Musil, Homer oder Ovid. (UB, S. 9.) Der hilflose Leser dürfte sich aber nicht nur von dem Kritiker, sondern auch von dem Dichter nicht beeinflussen lassen, siehe das negative Beispiel von Brecht. So hat Lesen keinen Sinn und die Literatur hat keine Perspektive, wobei diese Aussage auf Ransmayrs Überzeugung von der Endlichkeit alles Seienden beruht. Dennoch: es gibt immer, „wer erzählen will“. Und wenn schon Erzählen als eine Art anthropologisches Bedürfnis unvermeidbar ist, dann mindestens kein Interpretieren, bitte. Nur keine Erwartung einer Poetologie, dann lieber „eine neue Geschichte“. (UB, S. 22.) Somit kommt Ransmayrs Poetologie zu der eigenen Selbstaufhebung und im gleichen Atemzug zu einer postmodernen Verschmelzung mit der Literatur.

Beachtung verdient ebenso die Gemeinsamkeit des *Babylon*-Vortrags mit Bachmanns *Frankfurter Vorlesungen*. Hierzu soll zunächst der mediale Rahmen der beiden Texte, die Universität als diskursiver Raum genannt werden und in diesem Zusammenhang der Verstoß gegen die Diskursregeln dieser Institution: Bei Bachmann vollzieht sich dies durch die Kritik an dem Theoriezwang der zeitgenössischen Literaturwissenschaft, bei Ransmayr durch Ermunterung seiner Zuhörer zur Missachtung des offiziellen Kanons. An zweiter Stelle ist es die ambivalente Grundhaltung beider Autoren dem Anliegen des eigenen Vortrags gegenüber, die Beachtung verdient, wobei sie diese mit dem dritten Vortragenden, Hofmannsthal, wie darauf bereits früher hingewiesen wurde, ebenfalls teilen. Es geht dabei nicht nur um die Überzeugung, dass die Rede über Literatur etwas Überflüssiges sei, sondern auch um die rhetorische Geste der Verweigerung der Dozierung.

349 Frings, Irene: Das Spiel mit den eigenen Texten. Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid. München: C. H. Beck 2005, S. 264.

Wenn man schließlich zum vertretenen poetologischen Programm kommt, dann müssen zwei thematische Schwerpunkte herausgehoben werden: zuallererst die Überzeugung der (drei) Autoren von der Priorität der Worte beim literarischen Schaffen; und dann, weniger betont, aber doch symptomatisch ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die Ablehnung der politischen Aktivität bei dem Dichter generell, was freilich – verschiedentlich akzentuiert – bei Bachmann und Ransmayr erscheint, wobei von den Beiden als negatives Beispiel Bertolt Brecht erwähnt wird.

Abschließend muss allerdings festgehalten werden, dass trotz grundlegender Gemeinsamkeiten ein wichtiger Unterschied zwischen den zwei Vortragskonzepten liegt: während Bachmann an dem Erkenntniswert der Literatur festhält, wird ihr durch Ransmayr keine solche Bedeutung zugeeignet, was ja wiederum ein Kennzeichen der postmodernen Literaturauffassung ist. Zusammenfassend kann immerhin bestärkt werden, dass der Übergang zu postmodernen Positionen im literarischen Essay bereits bei Hofmannsthal beginnt und durch Ransmayrs Vorlesungen eine Fortsetzung erfährt.

IX. Schlussworte mit Daniel Kehlmann

1. Kontexte

In der vorliegenden Untersuchung wurde der Essay als literarisches Genre behandelt, was notwendigerweise eine Verengung des Begriffs nach sich zog. Trotzdem erschien diese Einschränkung sinnvoll, da heutzutage – infolge der Dominanz des angelsächsischen Gebrauchs – der Essay als Genre Gefahr läuft, konturlos zu werden. Im Sinne von einer Abhandlung in anspruchsvoll ausgearbeiteter Form wird er für Texte bedenkenlos verwendet, welche einen quasi wissenschaftlichen Charakter haben und begriffliche Präzision vorzeigen, sobald diese Textmerkmale durch eine rhetorisch wirksame Ausdrucksform ausbalanciert werden. Jedoch reicht die Verdoppelung allein als *differentia specifica* für die deutsche Essayforschung nicht aus, wie im I. Kapitel dargestellt wurde. Man kann behaupten, für sie besteht seit 100 Jahren die Herausforderung, eine Definition des Essays zu erarbeiten. Dass diese Untersuchungen hauptsächlich auf einem deutschen Textkorpus basieren, lässt sich leicht verstehen.

Auf diese Konstellation reflektiert Georg Stanitzek, indem er behauptet, dass es sich beim Essay „im internationalen Vergleich um eine deutsche Spezialität“ handle.³⁵⁰ Noch dazu, so Stanitzek, „kommt inzwischen dem Begriff auch im deutschen Kontext nurmehr der Status eines akademischen Spezialterminus zu“.³⁵¹ Diese beiden Umstände könnten ja den Gebrauchswert des Terminus, überhaupt die Bedeutung des Essays, verringern, vielleicht sogar der Essayforschung ihre Legitimationsgrundlage entziehen. Wenn sich jedoch die Literaturwissenschaft an ihre textinterpretatorische Aufgabenstellung halten will, dann kann sie gerade auf die Gattung des literarischen Essays nicht verzichten, bei dem, wie durch die Textanalysen mit Nietzsche angefangen bis Ransmayr, nachgewiesen wurde, die Literarizität nicht mit dem ‚Wohlgeschriebensein‘ des Textes gleichgesetzt werden kann.

Alle besprochenen Autoren haben eine enge Beziehung zur deutschsprachigen Literatur und Philosophie. Der Umstand, dass die Essays von Lukács zunächst ungarisch verfasst worden sind, widerspricht nicht dieser These: Bei dem angehenden ungarischen Essayisten führt die Beschäftigung mit der deutschen Frühromantik zur Fundierung des späteren theoretischen Werkes. Aber auch andere Kritiker und Schriftsteller der europäischen Moderne, die zweisprachig aufgewachsen sind und dadurch schon ganz früh den Weg zu der deutschsprachigen Kultur fanden, bedienten sich der in derselben Zeit des literarischen Essays, um einige Beispiele zu nennen, die gebürtigen Ungarn Ludwig Hevesi (1843–1910), Ludwig Hatvany (1882–1961) oder der Pole Stanislaw Przyby-

350 Stanitzek, Georg: Essay. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 2. Methoden und Theorien. Sonderausgabe. Stuttgart / Weimar: Metzler 2013, S. 160–166, hier S. 160.

351 Ebd.

szewski (1868–1927).³⁵² Bei diesen Autoren kann man allerdings weniger die direkte Wirkung der Frühromantik als vielmehr die von Nietzsche annehmen, der ja um die Jahrhundertwende weltweit rezipiert wurde.

Unter den behandelten Schriftstellern und Dichtern des Bandes konnten verzweigte Anknüpfungen erstellt werden. Nietzsches Wirkung kann man bei einem jeden Künstler des 20. Jahrhunderts voraussetzen, Unterschiede gibt es höchstens hinsichtlich von deren Intensität. Die Begegnung mit der frühromantischen Kunstauffassung konnte zunächst bei Nietzsche selbst und von den späteren Autoren – der Reihenfolge ihrer Behandlung entsprechend – bei Hofmannsthal, Lukács und Musil, durch textgenetische und biografische Kontexte, nachgewiesen werden. Die Übernahme des frühromantischen Ironie-Konzepts ist bei Lukács am eindeutigsten, dafür sprechen außer seinen Friedrich-Schlegel-Studien auch die expliziten, verstreuten Hinweise auf die frühromantische Schule in seinen verschiedensten Texten und der Novalis-Essay selbst.

Lukács' Essayband ist in Europa schon kurz nach seiner Veröffentlichung auf ein breites Interesse gestoßen, besonders positiv wurde er im deutschen Sprachraum aufgenommen. Es ist nicht verwunderlich, dass von ihm auch Musil stark beeindruckt wurde, bzw. man kann vermuten, dass für das Konzept der in den 1910er Jahren entstandenen, hier analysierten Musil-Texte der Essayband Lukács' einen nicht zu vernachlässigenden Einfluss hatte. Andererseits ist es auch nicht zu verleugnen, dass für Musil seine Nietzsche-Lektüren das bestimmende Erlebnis waren, siehe den *Mann ohne Eigenschaften*.

An diese Traditionslinie lässt sich auch Adornos Metaessay anschließen. Der Kunstphilosoph beruft sich auf das frühromantische Fragment als mögliches Vorbild für den Essay, gleichzeitig dient ihm das Lukácssche Essaykonzept als Ausgangspunkt zu seinen Ausführungen über das Formproblem des Essays.

Mit Hofmannsthal angefangen lässt sich die andere Rezeptionslinie des frühromantischen Erbes verfolgen. Bei den hierin gehörenden Autoren ist weniger eine direkte Wirkung der Frühromantiker als vielmehr eine Beeinflussung durch Nietzsche nachzuvollziehen. Auf Hofmannsthals essayistische Texte greifen von den späteren Autoren explizit Bachmann und implizit Ransmayr zurück, wenn sie bei ihren Gastdozenturen für Poetik die Mittelbarkeit von Wissen über die Literatur überhaupt bezweifeln. Bei den Bachmann-Essays darf freilich auch die Musil-Rezeption nicht unbeachtet bleiben; Musils Utopie-Gedanke, welcher auch mit den Ideen der Frühromantik verwandt war, macht eine nachhaltige Wirkung auf ihr ganzes Werk.

Der letztbehandelte Schriftsteller, Ransmayr, beruft sich in seinen Tübinger Vorlesungen auf keinen Vorgänger, bei ihm kann man jedoch Parallelen sowohl mit einigen

352 Vgl. Hevesis Jubiläumsreden mit dem Titel *Schiller* (1905) und *Heine* (1906), Ludwig Hatvanys kulturgeschichtliches Werk *Das verwundete Land* (1920) und Przybyszewskis Essay *Chopin und Nietzsche* (1906).

Hofmannsthals Reden als auch mit Bachmanns *Frankfurter Vorlesungen* entdecken. Gemeinsam mit Hofmannsthal plädiert er für die Öffnung der Hochkultur in Richtung der Publikumserwartungen und Bachmann ähnlich bringt er seine Vorbehalte gegen die Institution Literaturwissenschaft zum Ausdruck.

2. Konzepte

Gehen wir von Schlegels klassischer Formulierung aus, wonach „die romantische Poesie“ als „Universalpoesie“ postuliert wird, so kann man sagen, dass dem Konzept des modernen Essays der Gedanke dieses Universalismus, im Sinne einer Synthese, zugrunde liegt. Sie zu erreichen, ist ein utopisches Fernziel; die Notwendigkeit und Vergeblichkeit der Bestrebung nach ihr wird durch den Begriff der Ironie widergespiegelt.

Indem man die besprochenen Essays vor der Folie des frühromantischen Poesie- und Ironie-Begriffs betrachtet, kann zwischen den beiden ein konzeptueller Zusammenhang hergestellt werden. Auch die Essays der Moderne reflektieren auf die Kunst als einen Problembereich schlechthin. In Fortsetzung der frühromantischen Ideen, oder mit und durch Nietzsche sind die Essayautoren von der Vorrangstellung der Kunst bereits überzeugt. Die Kunst wird als „metaphysische Tätigkeit“ postuliert und mit philosophischer Relevanz ausgestattet. Adorno kann man diesbezüglich rechtgeben: als er für den Essay die entsprechende Form suchte, stieß er auf das frühromantische Fragment. Ähnlicherweise ist der moderne Essay, dem frühromantischen Fragment gleich, dazu da, durch das Thematisieren der aktuellen ästhetischen Probleme die Kunst in ihrer Funktion als Universalpoesie zu bestätigen. Dies wird dann entweder auf theoretischer Ebene, im Allgemeinen ausgeführt oder exemplarisch als Literaturkritik formuliert.

Für Hofmannsthal und den jungen Lukács erscheint die Form problematisch, wobei ihre Problemstellung ethische Implikationen hat. Während aber Hofmannsthal kritisiert, dass die übermäßige Konzentration auf die „schöne Form“ mit dem Verlust des Lebensbezugs einhergeht – siehe die D’Annunzio-Kritiken –, besitzt das Rein-Empirische bei Lukács keinen Eigenwert. Für Lukács hat das Ästhetische gerade die Funktion, der Beliebigkeit der empirischen Wirklichkeit etwas Abgegrenztes und Festgeformtes gegenüber zu stellen.

In Musils Essays tauchen andere Fragestellungen auf. Was ihn beschäftigt, ist der Erkenntniswert der Kunst, so ist für ihn der Essay – und die Literatur überhaupt – Erkenntniskritik, ein Hinweis auf die Grenzen der Rationalität und gleichzeitig Zweifel an dem Vorrang der wissenschaftlichen Erkenntnis. Diese Skepsis wird auch von Adorno in hohem Maße geteilt.

Bei Bachmann treffen sich beide Tendenzen: Sie bekennt sich in den *Frankfurter Vorlesungen* zur Fragwürdigkeit der ästhetizistischen Poetik, wozu sie – unter anderen – gerade Hofmannsthal herbeiruft. Daneben beschäftigt sie sich an mehreren Stellen, vor allem in den Radio-Essays über Musil und Wittgenstein, mit dem Erkenntniswert der Literatur bzw. mit den Grenzen der Erkenntnis überhaupt.

Ransmayr, der als postmoderner Essayautor angesehen wurde, hat sein Konzept zum Teil schon anders gestellt. Zunächst: Was als Gegensatzpaar eine klassische ironische Struktur konzipieren könnte, die Begriffe ‚Reisen‘ und ‚Schreiben‘ sind bei ihm von vornherein nicht als Antithesen aufgefasst. Wenn man unter ‚Reisen‘ einen Lebens- oder Realitätsbezug versteht, dann erscheint ‚Schreiben‘ als literarische Tätigkeit oder Kunstproduzieren, und beide werden – ganz anders als in der frühen Moderne, siehe Hofmannsthal – nicht gegenüber-, sondern nebeneinandergestellt. Sogar mehr: In seiner Eröffnungsrede der Salzburger Festspiele *Die dritte Luft oder eine Bühne am Meer* setzt Ransmayr Naturerscheinungen als Bestandteile des Theaterspiels ein, was nicht bedeutet, dass er die Natur antropomorphisieren oder humanisieren würde, sondern dass er davon ausgeht, im literarischen Text müsse der anthropologische Unterschied keine Rolle spielen. Das ist allerdings kein ‚Poetisieren der Welt‘ wie bei den Frühromantikern, sondern die literarische Konstruktion einer alternativen Wirklichkeit.

Zusammenfassend lässt sich behaupten, dass die dargestellten Texte der Moderne und Postmoderne als Versuche angesehen werden können, Korrektive zu einer verlorenen Totalität der Sinnbereiche auszuformulieren, wie dies durch den deutschen Idealismus bzw. durch die deutsche Frühromantik auch vorgenommen wurde.

Durch die Termini der philosophischen Disziplinen ausgedrückt: Versuchen die Essays der frühen Moderne das Ästhetische mit dem Ethisch-Moralischen zu ergänzen (Hofmannsthal und Lukács), wird durch die zweite Strömung das Ästhetische auch im Hinblick auf seine epistemologische Bedeutung befragt (Musil, Adorno, Bachmann). In der Postmoderne schließlich, bei dem Ransmayrschen Essay hat die Kunst auch mit ontologischen Bereichen eine Berührung. Ein solches Zusammentreffen von ästhetischen und philosophischen Fragestellungen führt zur Ambition der romantischen Ironie zurück, bei deren Bestimmung diesbezüglich Hans Feger auf das letzte, 451. Athenäumsfragment aufmerksam macht:

Universalität ist Wechselsättigung aller Formen und aller Stoffe. Zur Harmonie gelangt sie nur durch Verbindung der Poesie und Philosophie: auch den universellsten Werken der isolierten Poesie und Philosophie scheint die letzte Synthese zu fehlen; dicht am Ziel der Harmonie bleiben sie unvollendet stehn. (KFS A 2, S. 255.)³⁵³

353 Feger, Hans (Hg.): Handbuch Literatur und Philosophie. Stuttgart / Weimar: Metzler 2012, S. 70.

Zum Schluss wird die Richtigkeit dieser Thesen aufgrund des vor kurzem erschienenen Essays eines par excellence postmodernen Autors, Daniel Kehlmann, geprüft.

3. Ausblick: *Kommt, Geister*³⁵⁴

Der Schriftsteller Daniel Kehlmann ist einer der meistbekannten postmodernen Autoren der Gegenwart, seine Frankfurter Vorlesungen, die 2015 in Buchform erschienen, gehören zu den zeitgenössischen literarischen Essays. Das verbindende Thema der fünf Vorlesungen ist der literarische Umgang mit der Angst, mit den Schreckensgestalten der unmittelbaren Vergangenheit (Celan, Bachmann, Perutz), des Mythos (Gothelf, Tolkien), der eigenen Phantasmagorien (Shakespeare), der kriegerischen Gegenwart (Grimmelshausen), und auch die Thriller von heute (Stephen King) werden nicht ausgelassen.

Der Vortragende bewegt sich souverän zwischen historischen Zeiten, Lebenswerken und Medien: In der ersten Vorlesung beginnt er z. B. mit den Filmen von Peter Alexander als den populärsten deutschen Kulturprodukten der 1950er Jahre und er schließt dieses Kapitel mit einem Chanson von Georg Kreisler, dem beliebten Kabarettisten aus dem ereignisreichen Jahr 1968. Scheinbar rein assoziativ ist die Struktur der einzelnen Vorlesungen; eine solche lockere, unverbindliche Ausdrucksweise bezeichnet der Essayforscher Stanitzek als ‚digressiv‘ und er hält sie für das Charakteristikum des Essays von Montaigne.³⁵⁵

Wenn man jedoch die Vorlesungsreihe als Ganzes liest, muss man auf die ironische Textgestaltung als strukturelle Eigenheit aufmerksam werden. Die einzelnen Kapitel sind auf Gegensatzpaare aufgebaut, wobei dem ersten und fünften Kapitel der gleiche Gegensatz von Verdrängung und Erinnerung zugrunde liegt. Das zweite Kapitel *Elben, Spinnen, Schicksalsschwestern* thematisiert die Antithesen von alltäglicher Banalität und Mythos mit der *Schwarzen Spinne* angefangen über Shakespeare, Tolkien bis Stephen King. Kehlmann meint nämlich, „Tolkiens literarisches Projekt ist die Leugnung aller Banalität der modernen Welt.“³⁵⁶ Die als Antipode gezeichnete Geisterwelt der Spinnen, Alben, Zwerge und Drachen erscheint für ihn ebenfalls widersprüchlich: „Von Anfang an gibt es ein ständiges Oszillieren zwischen Schrecken und Anziehung [...]“³⁵⁷

354 Kehlmann, Daniel: *Kommt, Geister*. Frankfurter Vorlesungen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2015

355 Stanitzek 2013, S. 161.

356 Kehlmann 2015, S. 63.

357 Ebd., S. 56.

Auf Widersprüche, Gegensätze und Spiegelungen fokussiert auch die dritte Vorlesung, hauptsächlich in Shakespeares Dramen und in deren Inszenierungen, angefangen mit Max Reinhardts Aufführungen in den 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts durch Chris Adrians 2011 erschienenen Roman bis heute, was freilich auch zu einer Gegenüberstellung vom Alten und Neuen den Anstoß gibt.

Das vierte Kapitel konzentriert sich ausnahmsweise auf ein einziges literarisches Werk, Grimmelshausens *Simplicissimus*, wobei die Identität von Autor und Figur immer wieder als etwas Fragwürdiges herausgestellt wird: „Das Erzählen täuscht vor, die Stimme sei eine Funktion der Figur, aber in Wahrheit ist die Figur die Funktion der Stimme.“³⁵⁸

Jedes Kapitel besitzt also ein eigenes Profil, jedes Kapitel thematisiert widersprüchliche oder auf Gegensätzen beruhende Konzepte in verschiedenen künstlerischen und wissenschaftlichen Produkten. Das erste und das fünfte Kapitel sind aber darüber hinaus eng miteinander verbunden, indem sie zur Vorlesungsreihe eine Art Rahmen bilden. Während das erste Kapitel die Abrechnung mit der Vergangenheit, das Erinnern an die Verbrechen, die von Deutschen im Zweiten Weltkrieg begangen wurden, zu einer kollektiven historisch-moralischen Pflicht macht, wird deren Verbindlichkeit im letzten Kapitel in Frage gestellt. Allerdings nicht auf der Grundlage der Geschichte und Moral, was freilich als ein Bruch des Konzeptes zu bewerten wäre, sondern der Philosophie: die Zeit als Grundbegriff der Physik und metaphysische Kategorie wird als problematisch erkannt, wodurch dann auch die Sinnhaftigkeit der Erinnerung als zweifelhaft erscheint.

Im ersten Kapitel sind Kehlmanns vorbildliche Bezugspersonen Ingeborg Bachmann und die Emigranten des Zweiten Weltkriegs, Paul Celan, und G. W. Sebald, der Nazi-verfolger Fritz Bauer, im letzten Kapitel der Schriftsteller-Logiker Leo Perutz und der Mathematiker Kurt Gödel. Plädiert der Essayist im ersten Kapitel dafür – gerade durch die Vorlesungen von Ingeborg Bachmann inspiriert –, dass die Kunst ihre politisch-moralische Verantwortung nie vergessen darf, wird er durch den mit „metaphysische[r] Intelligenz“³⁵⁹ bekleideten Leo Perutz im letzten Kapitel zur Einsicht geführt: „Das radikal Böse existiert, aber man kann ihm nicht gegenübertreten.“³⁶⁰ Dies veranlasst ihn auch die rhetorische Frage zu stellen: „Ist es falsch, die Gerechtigkeit um jeden Preis zu verfolgen?“³⁶¹ Darauf bekommt man freilich keine Antwort, wie auch auf andere, in diesem Kapitel plötzlich sich anhäufenden Fragen nicht; immerhin ist Kehlmanns Skepsis im Vergleich zur im ersten Kapitel vertretenen Entschlossenheit in Schuldfragen auffallend, auch wenn die Verfolgung eines Kriegsverbrechers im Roman *Wohin rollst*

358 Ebd., S. 124.

359 Ebd., S. 149.

360 Ebd., S. 168.

361 Ebd., S. 167.

du, Äpfelchen... von Leo Perutz deshalb fragwürdig erscheint, weil sie nutzlos ist. Der Täter kommt nämlich, so Kehlmann, nach den vergangenen Jahrzehnten als harmloser Kleinbürger vor und auch sein Verfolger, der ehemalige Kriegsgefangene spürt nicht mehr die alte Rachsucht.

Kehlmanns Schlussworte gehören der Literatur auf dem Umweg der Philosophie. Wiederaufgenommen wird die Gödel-Linie und damit das Problem der Zeit unter der Perspektive der Logik. Der Titel dieses Kapitels heißt *Unvollständigkeit*, was übrigens gerade nach Gödel die Regeln der Logik kennzeichnen soll, gleichzeitig aber auch die Unlösbarkeit der wichtigsten Fragen als endgültigen Standpunkt des Vortrags vorwegnimmt. Somit wird die ironische Struktur vollständig ausgeführt und die essayistische Position bestärkt.

Abschließend soll diese Gedankenführung damit ergänzt werden, dass sich Kehlmann an die *Frankfurter Vorlesungen* Bachmanns nicht nur bei dem Hinweis auf die moralische Verantwortung der Literatur in den 50er Jahren anlehnt. Gleich am Anfang seiner Ausführungen hebt er bei Bachmann ihre „faszinierende Theorie der Subjektivität“ hervor³⁶², die dann auch dem eigenen essayistischen Konzept zugrunde zu liegen scheint. Einerseits berichtet Kehlmann seitenlang, einem nicht-professionellen Leser ähnelnd, von seinen Leseerlebnissen, wodurch der Eindruck entsteht, es geht um einfaches Nacherzählen von Storys. Andererseits ist er sich auch des durch die Bachmannschen Reden erkannten essayistischen Prinzips wohl bewusst: „Am unverhülltesten spreche von sich, wer von ganz anderen zu sprechen scheine“.³⁶³ Dies auf die eigenen Vorlesungen angewendet, heißt, all die Zweifel der herbeizitierten Autoren seien Kehlmann selbst eigen.

Diese Einsicht hilft auch manche Bedenken der aktuellen Essayforschung – nämlich dass es drohe „dem germanistischen Essaybegriff [...] der Kontakt mit der Gegenwartsliteratur abhanden zu kommen“³⁶⁴ – abzuwenden.

362 Ebd., S. 14.

363 Ebd.

364 Stanitzek 2013, S. 165.

X. Literaturverzeichnis

1. Siglen

- BW Lukács, Georg: Briefwechsel 1902–1917. Hg. von Éva Karádi und Éva Fekete. Budapest: Corvina Kiadó 1982
- DL Ransmayr, Christoph: Die dritte Luft oder Eine Bühne am Meer. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1997
- GW 8. Musil, Robert: Gesammelte Werke. Hg. von Adolf Frisé. Alfred Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1978. Bd. 8.
- GW RA I. Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze I. 1891–1913. Hg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1979
- KFSA Schlegel, Friedrich: Kritische Ausgabe der Werke. Hg. von Ernst Behler unter Mitarbeit von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. München / Paderborn / Wien / Zürich: Ferdinand Schöningh 1967
- KSA I. Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Bd. I. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999
- LF Lukács, György: A lélek és a formák. Kísérletek. Budapest: Napvilág Kiadó 1997
- NL Adorno, Theodor W.: Der Essay als Form. In: Ders.: Noten zur Literatur. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981
- SF Lukács, Georg von: Die Seele und die Formen. Berlin: Egon Fleischel 1911
- UB Ransmayr, Christoph: Unterwegs nach Babylon. In: Ders. / Schrott, Raoul: Unterwegs nach Babylon. Spielformen des Erzählens. Tübinger Poetik Dozentur 2012. Hg. u.a. von Dorothea Kimmich. Künzelsau: Swiridoff Verlag 2013, S. 7–22.
- VR Ransmayr, Christoph: Die Verbeugung des Riesen. Vom Erzählen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2003
- W 4 Bachmann, Ingeborg: Werke. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper Verlag 1993, Bd. 4.

2. Primärliteratur

- Adorno, Theodor. W: Spengler nach dem Untergang. In: Ders: Gesammelte Schriften. Bd. 10. 1. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 47–70.
- Adorno, Theodor W.: Der Essay als Form. In: Ders.: Noten zur Literatur. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1981, S. 9–33.
- Bachmann, Ingeborg: Werke. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper Verlag 1993, Bd. 4.
- Bachmann, Ingeborg: Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers. Hg. von Robert Pichl. München: Piper Verlag 1985
- Balázs, Béla: Napló [Tagebücher] Bd. I. 1903–1914. Hg. von Anna Fábri. Budapest: Magvető 1982
- Hofmannsthal, Hugo von: Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Hg. von Bern Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag 1979
- Hofmannsthal, Hugo von: Briefwechsel mit Marie Gomperz 1892–1916. Hg. von Ulrike Tanzer. Freiburg: Rombach Verlag 2001
- Kehlmann, Daniel: „Kommt, Geister“. Frankfurter Vorlesungen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2015
- Lukács, György: Gondolatok Henrik Ibsenről. Huszadik Század (1906), H. 8, S. 127–137.
- Lukács, Georg von: Die Seele und die Formen. Berlin: Egon Fleischel 1911
- Lukács, György: Ifjúkori művek (1902–1918). Hg. von Árpád Tímár. Budapest: Magvető 1977
- Lukács, Georg: Tagebuch 1910–11. Berlin: Brinkmann & Bose 1991
- Lukács, György: A lélek és a formák. Kísérletek. Hg. von Ottó Hévízi und László Sziklai. Budapest: Napvilág Kiadó 1997
- Lukács, Georg: Theorie des Romans. Hg. von Frank Benseler. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2000
- Lukács, Georg: Briefwechsel 1902–1917. Hg. von Éva Karádi und Éva Fekete. Budapest: Corvina Kiadó 1982
- Mann, Thomas: Über die Lehre Spenglers. In: Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Bd. X: Reden und Aufsätze. Hg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1990, S. 172–180.
- Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Hg. von Adolf Frisé. Hamburg: Rowohlt Verlag 1995
- Musil, Robert: Gesammelte Werke. Bd. 8. Hg. von Adolf Frisé. Alfred Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1978
- Musil, Robert: Tagebücher. Bd. I-II. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1976
- Nietzsche, Friedrich: Gesammelte Werke. Musarion-Ausgabe. Bd. 5. München 1922
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Briefe. Kritische Studienausgabe in acht Bänden. Bd. 6. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: de Gruyter 1986
- Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1999
- Popper, Leo: Dialógus a művészetről. Popper Leó írásai. Popper Leó és Lukács György levelezése. Hg. von Ottó Hévízi. Budapest: MTA Lukács Archívum / T-Twins Kiadó 1993
- Ransmayr, Christoph: Die dritte Luft oder Eine Bühne am Meer. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1997

- Ransmayr, Christoph: Die Verbeugung des Riesen. Vom Erzählen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2003
- Ransmayr, Christoph: Unterwegs nach Babylon. In: Ders. / Schrott, Raoul: Unterwegs nach Babylon. Spielformen des Erzählens. Tübinger Poetik Dozentur 2012. Hg. u.a. von Dorothea Kimmich. Künzelsau: Swiridoff Verlag 2013, S. 7–22.
- Ransmayr, Christoph: Gerede. Elf Ansprachen. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2014
- Schlegel, Friedrich: Kritische Ausgabe der Werke. Hg. von Ernst Behler unter Mitarbeit von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. München / Paderborn / Wien / Zürich: Ferdinand Schöningh 1967
- Spengler, Oswald: Der Untergang des Abendlandes: Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Mit einem Nachwort von Detlef Felken. Ungekürzte Sonderausgabe in einem Band. München: Beck 1998

3. Sekundärliteratur

- Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): Bachmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2002
- Amann, Klaus: Robert Musil – Literatur und Politik. Mit einer Neuedition ausgewählter politischer Schriften aus dem Nachlass. Reinbek: Rowohlt 2007
- Aspetsberger, Friedbert: Hofmannsthal und D'Annunzio. Formen des späten Historismus. In: Ders.: Der Historismus und die Folgen. Studien zur Literatur in unserem Jahrhundert. Frankfurt am Main: Athenäum 1987, S. 45–107.
- Arntzen, Helmut (Hg.): Musil-Kommentar sämtlicher zu Lebzeiten erschienenen Schriften außer dem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“. München: Winkler Verlag 1980
- Bachmann, Dieter: Essay und Essayismus. Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz: W. Kohlhammer 1969
- Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Metzler 1988
- Behler, Ernst: Ironie und literarische Moderne. Paderborn / München / Wien / Zürich: Ferdinand Schöningh 1997
- Beicken, Peter: Ingeborg Bachmann. München: Verlag C. H. Beck 1992
- Bendl, Júlia / Tímár, Árpád (Hg.): Der junge Lukács im Spiegel der Kritik. Budapest: MTA Filozófiai Intézet / Lukács Archivum 1988
- Benjamin, Walter: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. In: Ders.: Abhandlungen. Gesammelte Schriften I. 1. Hg. von Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 7–122.
- Benne, Christian: Nietzsche und die historisch-kritische Philologie. Berlin / New York: de Gruyter 2005
- Berger, Albert-Moser / Gerda, Elisabeth (Hg.): Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne. Wien: Passagen Verlag 1994
- Bognár, Zsuzsa: Die ungarische Rezeption des Essayisten Lukács, Georg. Ein interkultureller Diskurs um 1910 in Budapest. In: Kulcsár-Szabó, Ernő / Manherz, Karl / Orosz, Magdolna (Hg.): „das rechte Maß getroffen“. Festschrift für László Tarnói zum 70. Geburtstag. Berlin / Budapest: ELTE / Humboldt Universität, 2004, S. 166–176.
- Bohrer, Karl Heinz: Ausfälle gegen die kulturelle Norm. Erkenntnis und Subjektivität – Formen des Essays. In: Literaturmagazin 6. Die Literatur und die Wissenschaften.

- Hg. von Nicolas Born und Heinz Schlaffer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1976, S. 15–28.
- Böschenstein, Bernhard / Weigel, Sigrid (Hg.): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997
- Bubner, Rüdiger: Zur dialektischen Bedeutung romantischer Ironie. In: Behler, Ernst / Hörisch, Jochen (Hg.): Die Aktualität der Frühromantik. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1987, S. 85–95.
- Bürger, Peter: Prosa der Moderne. Unter Mitarbeit von Christa Bürger. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988
- Corino, Karl: Robert Musils „Vereinigungen“. Studien zu einer historisch-kritischen Ausgabe. München / Salzburg: Wilhelm Fink Verlag 1974
- de Man, Paul: Allegorien des Lesens. Aus dem Amerikanischen von Werner Hamacher und Peter Krumme. Mit einer Einleitung von Werner Hamacher. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1988
- de Man, Paul: Die Ideologie des Ästhetischen. Hg. von Christoph Menke. Aus dem Amerikanischen von Jürgen Blasius. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1993
- Eörsi, István (Hg.): Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog. Aus dem Ungarischen von Hans-Henning Paetzke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981
- Ernst, Christoph: Essayistische Medienreflexionen. Die Idee des Essayismus und die Frage der Medien. Bielefeld: transcript Verlag 2005
- Feger, Hans (Hg.): Handbuch Literatur und Philosophie. Stuttgart / Weimar: Metzler 2012
- Frings, Irene: Das Spiel mit den eigenen Texten. Wiederholung und Selbstzitat bei Ovid. München: C. H. Beck 2005
- Gehle, Holger: Poetologien nach Auschwitz. Bachmanns und Celans Sprechen über die Dichtung zwischen 1958 und 1961. In: Böschenstein, Bernhard / Weigel, Sigrid (Hg.): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 116–130.
- Genette, Gérard: Paratexte. Aus dem Französischen von Dieter Honig. Frankfurt am Main: Campus Verlag 1989
- Gerke, Ernst-Otto: Der Essay als literarische Kunstform bei Hugo von Hofmannsthal. Lübeck / Hamburg: Matthiesen Verlag 1970
- Gies, Anette: Musils Konzeption des „Sentimentalen Denkens“. „Der Mann ohne Eigenschaften“ als literarische Erkenntnistheorie. Würzburg: Königshausen und Neumann 2003
- Hahne, Nina: Essayistik als Selbsttechnik. Wahrheitspraxis im Zeitalter der Aufklärung. Berlin / Boston: de Gruyter 2015
- Haas, Gerhard: Der Essay. Stuttgart: Metzler 1969
- Hajdúk, Stefan: Die Figur des Erhabenen: Robert Musils ästhetische Transgression der Moderne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000
- Hapkemeyer, Andreas: Die Funktion der Personennamen in Ingeborg Bachmanns später Prosa. In: Literatur und Kritik 187/188 (1984), S. 353–363.
- Höltei, Karl von: Briefe an Tieck. Breslau 1864, Bd. 4.
- Hörisch, Jochen: Selbstbeziehung und ästhetische Autonomie. Versuch über ein Thema der frühromantischen Poetologie und Musils *Mann ohne Eigenschaften*. In: Euphorion 69 (1975), H. 3. S. 350–361.
- Howes, Geoffry C.: Ein Genre ohne Eigenschaften. Musil, Montaigne, Sterne und die Essayistische Tradition. In: Brokoph-Mauch, Gudrun (Hg.): Robert Musil: Essayismus und Ironie. Tübingen: Francke 1992, S. 1–11.

- Jander, Simon: Die Poetisierung des Essays. Rudolf Kassner – Hugo von Hofmannsthal – Gottfried Benn. Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2008
- Judex, Bernhard: *Auf und davon* und *Hiergeblieben* – der Wanderer in der Schrift. Anmerkungen zu Christoph Ransmayrs Poetologie. In: Mittermayer, Manfred / Langer, Renate (Hg.): Die Rampe. Portrait Christoph Ransmayr. Linz: Stifter Haus 2009, S. 118–124.
- Kardos, András: A homogeneitás tere. In: Thalassa (1999), H. 2–3, <http://www.mtapi.hu/thalassa/9923/10eves/kardos.htm> [24.10.2016]
- Keller, Ernst: Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben. Literatur- und Kulturkritik 1902–1915. Frankfurt am Main: Sandler 1984
- Kernmayer, Hildergard: Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Einige Überlegungen. In: Csáky, Moritz / Kury, Astrid / Tragatschnig, Ulrich (Hg.): Kultur – Identität – Differenz. Wien und Zentraleuropa in der Moderne. Innsbruck / Wien / München / Bozen: Studien Verlag 2004, S. 209–213.
- Koch, Hans-Albrecht: Hugo von Hofmannsthal. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989
- Kókai, Károly: Im Nebel. Der junge Lukács und Wien. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 2002.
- Krämer, Olav: Denken erzählen. Repräsentationen des Intellekts bei Robert Musil und Paul Valéry. Berlin / New York: de Gruyter 2009
- Kruse-Fischer, Ute: Verzehnte Romantik. Lukács Georg' Kunstphilosophie der essayistischen Periode (1908–1911). Stuttgart: M und P, Verlag für Wissenschaft und Forschung 1991
- Latacz, Joachim: Fruchtbare Ärgernis. Nietzsches „Geburt der Tragödie“ und die gräzistische Tragödienforschung. Basel: Helbing und Lichtenhahn 1998
- Lawrenz, Susanne: Ästhetisches Mitleid. Lessing–Bernays–Nietzsche. Inauguraldissertation, http://www.diss.fu-berlin.de/diss/receive/FUDISS_thesis_0000000027214_kap3.pdf [20.10.2016]
- Lendvai, Ferenc L.: A fiatal Lukács (Útja Marxhoz: 1902–1918). Budapest: Argumentum Kiadó / Lukács Archivum 2008
- Lorenz, Dagmar: Wiener Moderne. Stuttgart: Metzler 1995
- Luhmann, Niklas: Beobachtungen der Moderne. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992
- Luhmann, Niklas: Die Beobachtung erster und die Beobachtung zweiter Ordnung. In: Ders.: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 92–164.
- Lyotard, Jean- François: Das postmoderne Wissen: ein Bericht. Aus dem Französischen von Otto Pfersmann. 4. Aufl. Wien: Passagen 1999
- Lyotard, Jean- François: Der Widerstreit. 2. korr. Auflage. Aus dem Französischen von Joseph Vog. München: Wilhelm Fink Verlag 1989
- Machado, Carlos Eduard: Die Formen und das Leben. Ästhetik und Ethik beim frühen Lukács (1910–1918). In: Lukács 1996. Jahrbuch der internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft. Bern: Peter Lang 1997, S. 51–77.
- Mattenklott, Gert: Nietzsche in Literatur und Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Schirmer, Andreas / Schmidt, Rüdiger (Hg.): Widersprüche. Zur frühen Nietzsche-Rezeption. Weimar: Verlag Hermann Böhlau Nachfolger 2000, S. 360–378.
- Matthias, Michael (Hg.): Über Ingeborg Bachmann. Rezensionen – Porträts – Würdigungen (1952–1992). Paderborn: Igel Verlag Literatur und Wissenschaft 1994
- Mayer, Matthias: Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart / Weimar: Metzler 1993
- Meisel, Gerhard: Liebe im Zeitalter vom Menschen: das Prosawerk Robert Musils. Opladen: Westdeutscher Verlag 1991

- Mennemeier, Franz Norbert: Literatur der Jahrhundertwende. Europäische Literaturtendenzen 1870–1910. Bd I. und II. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1985, 1988
- Meyer, Theo: Nietzsche und die Kunst. Tübingen und Basel: Francke 1993
- Michiko, Mae: Motivation und Liebe. Zum Strukturprinzip der Vereinigungen bei Robert Musil. München: Wilhelm Fink Verlag 1988
- Mitterbauer, Helga: Die Netzwerke des Franz Blei. Kulturvermittlung im frühen 20. Jahrhundert. Tübingen / Basel: Francke 2003
- Mitterbauer, Helga: Dynamik – Netzwerk – Macht. Kulturelle Transfers „am besonderen Beispiel“ der Wiener Moderne. In: Mittelbauer, Helga / Scherke, Katharina (Hg.): Entgrenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart. Wien: Passagen 2005, S. 109–130.
- Müller-Funk, Wolfgang: Erfahrung und Experiment. Studien zu Theorie und Geschichte des Essayismus. Berlin: Akademie Verlag 1995
- Neymeyr, Barbara: „Gefühlserkenntnisse und Denkerschütterungen“. Robert Musils Konzept einer „emotio-rationalen“ Literatur im Kontext der Moderne. In: Literarische Moderne. Begriff und Phänomen. Hg. von Sabine Becker / Helmuth Kiesel. Berlin / New York: de Gruyter 2007, S. 197–226.
- Neymeyr, Barbara: Utopie und Experiment. Zur Konzeption des Essays bei Musil und Adorno. In: Euphorion 94 (2000), S. 79–113.
- Neymeyr, Barbara: Identitätskrise – Kulturkritik – Experimentalpoesie. Zur Bedeutung der Nietzsche-Rezeption in Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*. In: Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne. Hg. von Thorsten Valk. Berlin: de Gruyter 2009, S. 163–182.
- Niefanger, Dirk: Historische und historistische Textverfahren. In: Tausch, Harald (Hg.): Historismus und Moderne. Würzburg: Ergon Verlag 1996, S. 181–190.
- Niefanger, Dirk: Hugo von Hofmannsthal's Essay *Gabriele D' Annunzio* (1893), <http://www.erlangerliste.de/ede/hofmanns.pdf> [24.10.2016]
- Niehues-Pröbsting, Heinrich: Über den Zusammenhang von Rhetorik, Kritik und Ästhetik. In: Barner, Wilfried (Hg.): Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposium 1989. Stuttgart: Metzler 1990 (Germanistische-Symposien-Berichtsbände, 12), S. 237–251.
- Nübel, Birgit: Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne. Berlin / New York: de Gruyter 2006
- Nübel, Birgit: „Totalität“ und „relative Totale“. Randbemerkungen zu Georg Lukács und Robert Musil. In: Helmes, Günter / Martin, Ariane (Hg.): Literatur und Leben: Anthropologische Aspekte in der Kultur der Moderne. Festschrift für Helmut Scheuer zum 60. Geburtstag. Tübingen: Gunter Narr Verlag 2002, S. 213–231.
- Ophälders, Markus: Der Essay als Form im Schaffen des jungen Lukács. In: Brambilla, Marina Marzilla / Pirro, Maurizio (Hg.): Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum (1900–1920). Amsterdam / New York: Rodopi 2010, S. 325–346.
- Ottmann, Henning (Hg.): Nietzsche-Handbuch. Leben–Werk–Wirkung. Stuttgart / Weimar: Metzler 2000
- Ottmers, Clemens: Rhetorik. Stuttgart / Weimar: Metzler 1996
- Parr, Rolf: „Sowohl als auch“ und „weder noch“. Zum interdiskursiven Status des Essays. In: Braungart, Wolfgang / Kauffmann, Kai (Hg.): Essayismus um 1900. Heidelberg: Winter Verlag 2006, S. 1–14.

- Pichl, Robert: Rhetorisches bei Ingeborg Bachmann. Zu den „redenden“ Namen im Simultan-Zyklus. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1980, S. 298–303.
- Pieper, Hans-Joachim: Musils Philosophie. Essayismus und Dichtung im Spannungsfeld der Theorien Nietzsches und Machs. Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann 2002
- Pikulik, Lothar: Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung. München: C. H. Beck 1992
- Pulver, Elisabeth: Hofmannsthals Schriften zur Literatur. Bern: Verlag Paul Haupt 1956
- Raponi, Elsa: Hofmannsthal e l'Italia. Fonti italiane nell'opera poetica e teatrale di Hugo von Hofmannsthal. Milano: Vita e Pensiero 2002
- Reibnitz, Barbara von: Ein Kommentar zu Friedrich Nietzsche „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (Kapitel 1–12). Stuttgart / Weimar: Metzler 1992
- Reiterer, Martin: Simmels Essays mit zwei Gegenentwürfen von Georg Lukács und Leo Popper. Diplomarbeit, Wien 1996
- Rider, Jacques Le: Hugo von Hofmannsthal. Historismus und Moderne in der Literatur der Jahrhundertwende. Aus dem Französischen von Leopold Federmaier. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1997
- Rider, Jacques Le: Das Ende der Illusion. Die Wiener Moderne und die Krisen der Identität. Aus dem Französischen von Robert Fleck. Wien: ÖBV Publikumsverlag / Wissenschaftsverlag 1990
- Riedel, Wolfgang: „homo natura“: Literarische Anthropologie um 1900. Berlin / New York: de Gruyter 1996
- Rohner, Ludwig: Deutsche Essays. Materialien zur Geschichte und Ästhetik einer Gattung Bd. I. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1968
- Salgaro, Massimo: Die Geburt des Musilschen Essayismus aus den Formen des Essays. In: Brambilla, Marina Marzilla und Pirro, Maurizio: Wege des essayistischen Schreibens im deutschsprachigen Raum. Amsterdam / New York: Rodopi 2010, S. 261–280.
- Schanze, Helmut (Hg.): Romantik-Handbuch. 2. durchgesehene und aktualisierte Aufl. Stuttgart: Kröner 2003
- Schärf, Christian: Geschichte des Essays. Von Montaigne bis Adorno. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1999
- Schlaffer, Hannelore / Schlaffer, Heinz: Der kulturkonservative Essay im 20. Jahrhundert. In: Dies.: Studien zum ästhetischen Historismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 140–174.
- Schmidt, J. Siegfried: Fiktionalität als texttheoretische Kategorie. In: Weinrich, Harald (Hg.): Positionen der Negativität. München: Wilhelm Fink Verlag 1975 (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 6), S. 526–528.
- Schöningh, Matthias: Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen *Athenäum* und *Philosophie des Lebens*. Paderborn / München / Wien / Zürich: Ferdinand Schöningh 2002
- Simonis, Anette: Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabischen und hermetischen Kommunikation der Moderne. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2000
- Stanitzek, Georg: Abweichung als Norm? Über Klassiker der Essayistik und Klassik im Essay. In: Voßkamp, Wilhelm (Hg.): Klassik im Vergleich. Normativität und Historizität europäischer Klassiken. (DFG-Symposium 1990.) Stuttgart / Weimar: Metzler 1993, S. 594–615.
- Stanitzek, Georg: Essay. In: Anz, Thomas (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft. Bd. 2. Methoden und Theorien. Sonderausgabe. Stuttgart / Weimar: Metzler 2013, S. 160–166.

- Steinecke, Hartmut: Impressionismus oder Junges Wien? Zur Literaturkritik in Österreich vor der Jahrhundertwende. In: Zeman, Herbert (Hg.): Die österreichische Literatur: Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880–1980). Bd. I. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1989, S. 497–511.
- Thomä, Dieter: „Das gesprochene Wort verliert seinen Eigensinn“. Die Spuren der Sprach- und Lebensphilosophie Ralph Waldo Emersons im Werk Robert Musils. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 80 (2006), S. 456–485.
- V. Szabó, László: „...eine so gespannte Seele wie Nietzsche“. Zu Hugo von Hofmannsthals Nietzsche-Rezeption. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2006, S. 69–93.
- Varwig, Olivia: „Der Kritiker mit den unabweislichen Grundforderungen“. Rezensionen und andere Prosa Hugo von Hofmannsthals 1891–1901. Kritische und kommentierte Edition. Inauguraldissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie im Fachbereich Geistes- und Kulturwissenschaften der Bergischen Universität Wuppertal 2012, S. 168–170.
- Wallmann, Hermann: Terimakasih. Christoph Ransmayr und das Wasserzeichen der Prosa. In: Süddeutsche Zeitung, Nr. 50, 1. 3. 1997
- Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaft unter der Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien: Paul Zsolnay Verlag 1999
- Wellberry, David E.: Form und Funktion der Tragödie nach Nietzsche. In: Menke, Bettine / Menke, Christoph (Hg.): Tragödie – Trauerspiel – Spektakel. Berlin: Theater der Zeit 2007, S. 199–212.
- Welsch, Wolfgang: Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996
- Welsch, Wolfgang: Unsere postmoderne Moderne. 6. Aufl. Berlin: Akademie Verlag 2002
- Wilke, Tobias: Auftrittswesen der Stimme. Polyphonie und/als Poetologie bei Ingeborg Bachmann. In: Im Nachvollzug des Geschriebenseins: Theorie der Literatur nach 1945. Hg. von Barbara Hahn. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2007, S. 147–160.
- Zelle, Carsten: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche. Stuttgart / Weimar: Metzler 1995
- Žima, Peter V.: Die Dekonstruktion: Einführung und Kritik. Tübingen / Basel: Francke Verlag 1994
- Žima, Peter V.: Essay, Essayismus: zum theoretischen Potenzial des Essays – von Montaigne bis zur Postmoderne. Würzburg: Königshausen und Neumann 2012



Österreich-Studien Szeged

Band 1:

Österreichische Identität und Kultur

Herausgegeben von Károly Csúri und Markus Kóth

ISBN 978-3-7069-0465-0

Band 2:

„Ihr Worte“

Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann

Herausgegeben von Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz

ISBN 978-3-7069-0468-1

Band 3:

Kulturtransfer – Kulturelle Identität.

Budapest und Wien zwischen Historismus und Avantgarde

Herausgegeben von Károly Csúri, Zoltán Fónagy und Volker Munz

ISBN 978-3-7069-0510-7

Band 4:

Brüchige Welten. Von Doderer bis Kehlmann.

Einzelinterpretationen

Herausgegeben von Attila Bombitz

ISBN 978-3-7069-0511-4

Band 5:

Edit Kovács: Richter und Zeuge.

Figuren des Autors in Thomas Bernhards Prosa

ISBN 978-3-7069-0482-7

Band 6:

„Ist es eine Komödie? Ist es eine Tragödie?“

Ein Symposium zum Werk von Thomas Bernhard

Herausgegeben von Attila Bombitz und Martin Huber

ISBN 978-3-7069-0552-7

04
LW 073
E 2 P, -

Band 7:

Wege in die Seele.

Ein Symposium zum Werk von Arthur Schnitzler

Herausgegeben von Attila Bombitz und Károly Csúri

ISBN 978-3-7069-0775-2

Band 8:

Bis zum Ende der Welt.

Ein Symposium zum Werk von Christoph Ransmayr

Herausgegeben von Attila Bombitz

ISBN 978-3-7069-0825-2

Band 9:

Csilla Mihály: Figuren und Figurenkonstellationen in Kafkas Erzähltheater.

Zur Erklärungsfunktion der Wiederholungsstrukturen im mittleren Werk

ISBN 978-3-7069-0839-9

Band 10:

Károly Csúri: Poetische Konstruktionen.

Methodologische Studien zu Werken der klassischen Moderne

ISBN 978-3-7069-0887-0

Band 11:

Szilvia Ritz: Die wachsenden Ringe des Lebens.

Identitätskonstruktionen in der österreichischen Literatur

ISBN 978-3-7069-0920-4

Band 12:

Ringstraßen. Kulturwissenschaftliche Annäherungen an die Stadtarchitektur

von Wien, Budapest und Szeged

Herausgegeben von Endre Hárs, Károly Kókai und Magdolna Orosz

ISBN 978-3-7069-0923-5

prae
sens

Bomb the White g

In der vorliegenden Untersuchung wird der Essay als literarisches Genre behandelt, was notwendigerweise eine Verengung des Begriffs nach sich zieht. Trotzdem erscheint diese Einschränkung sinnvoll, da heutzutage – infolge der Dominanz des angelsächsischen Gebrauchs – der Essay als Genre Gefahr läuft, konturlos zu werden. Im Sinne einer Abhandlung in anspruchsvoll ausgearbeiteter Form wird er für Texte bedenkenlos verwendet, welche einen quasi wissenschaftlichen Charakter haben und begriffliche Präzision vorspiegeln, sobald diese Textmerkmale durch eine rhetorisch wirksame Ausdrucksform ausbalanciert werden. Jedoch reichte die Verdopplung allein als *differentia specifica* für die deutsche Essayforschung von Anfang an nicht aus; für sie besteht nachhaltig die Herausforderung, eine Definition des Essays zu erarbeiten. Durch die exemplarischen Textanalysen des Bandes wird für dieses Dilemma ein Lösungsvorschlag angeboten. Indem zumeist bekannte essayistische Texte von Friedrich Nietzsche, Hugo von Hofmannsthal, Georg Lukács, Robert Musil, Theodor W. Adorno, Ingeborg Bachmann und Christoph Ransmayr – mit einem Seitenblick auf Daniel Kehlmann – unter ästhetischem Aspekt beleuchtet werden, geht es um den Versuch, den Essay als eigenständiges Genre der Moderne, oder gar ein modernes Genre par excellence, auszuweisen.

Zsuzsa Bognár (1961), Dr. habil., Univ.-Dozentin und Leiterin des Lehrstuhls für Germanistik der Katholischen Péter-Pázmány-Universität in Piliscsaba. Forschungsschwerpunkte: deutsch-ungarische kulturelle Beziehungen; Essay und Literaturkritik in der Moderne. Buchpublikationen: *Irodalomkritikai gondolkodás a Pester Lloydban 1900–1914* [Literaturkritisches Denken im Pester Lloyd 1900-1914] (2001); *Michael Josef Eisler – Eine Werkauswahl* (Hg.; 2002); „Ihr Worte“. *Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann* (Hg. mit Attila Bombitz, 2008); *Gelebte Milieus und virtuelle Räume: Der Raum in der Literatur- und Kulturwissenschaft* (Hg. mit Klára Berzeviczy und Péter Lökös, 2009).

isbn 978-3-7069-0924-2



www.praesens.at